Teatrillos dentro de los teatros de Shakespeare

Manuel Palazón Blasco

ISBN 978-84-16048-33-5
Depósito Legal: V-3160-2013

Índice

Teatrillos dentro de los teatros de Shakespeare

borrosa extremadura
entre la verdad y la fábula

Cuando asistimos a una representación dentro de otra creemos verdadera ésta, la principal, con mayor facilidad, puesto que lo teatral, lo ficticio, queda desplazado hacia la primera. No, no. Pasan otras muchas cosas que hacen que lo real y lo fabuloso se confundan. Shakespeare, trasguero ("el que imita, o finge, las burlas, juguetes, o acciones de los trasgos, o duendes" [*Aut.*]), se sirve de este recurso para trastear con la (ir)realidad de sus personajes, y con la nuestra. Adelanto, resumidos, algunos ejemplos que veremos después más por extenso.

Ven y oyen el Rey Fernando y sus traviesos compañeros de Academia, y la Infanta de Francia, con sus damas, el *Auto* de *Los nueve magníficos*, o el *Diálogo de las estaciones*, que han montado para ellos los *hombres* de Holofernes, y prestamos, descuidados, nuestra fe poética, a los "trabajos de amor" que se echan a perder en aquel estupendo Parque de Navarra.

En algún salón del Palacio Real de Dinamarca *El asesinato de Gonzago*, que el príncipe subtitula *La ratonera*, sube, traduciéndola toscamente, la *historia* del mal acabar del Viejo Rey al escenario, afianzando la realidad de *Hamlet*.

Durante el ensayo de *La lamentabilísima comedia y muerte muy cruel de Píramo y Tisbe* los actores manifiestan su preocupación por que el público no sepa distinguir la realidad de la ficción, y se desenmascararán ("esto no es un león, ni éste es Píramo…"). Esto, junto con su ridícula representación, allana el camino para que creamos que son ciertas las fatigas de Nicolás Fondillo, Pedro Membrillo y su compañía de mecánicos aficionados, y la comedia de hadas, y la otra de amores, que pueblan *El sueño de una noche de verano*.

Tenemos el caso excepcional de *La doma de la bravía*: aquí la comedia principal es la que aparece enmarcada dentro de un entremés. Sin embargo, el autor se olvida muy pronto de Christopher Sly y sus burladores, sentados en el Paraíso, mirando, y comentando, la "cominería", y la *historia* de la domesticación de la brava novia sigue su curso sola, ganando cuerpo.

Próspero ha ordenado a Ariel que arme, con sus "ministros menores", una "vanidad" de su "*Arte*", una *máscara nupcial*. Con ella quiere asegurar la felicidad de la unión de su hija y el infante de Nápoles. Pero el Mago, cansadísimo, la interrumpe: esa boda no sirve, es *cuento*, *teatro*, viento, un "paso sin substancia". Y no son sólo "espíritus" los "actores" que han interpretado a las tres diosas. También él, y los novios, y el mundo, y *El Globo*, que acoge la representación de *La Tempestad*, son sueño.

En *Como gustéis* Rosalinda, escondida detrás de la *parte* de Ganímedes, dice a Orlando que representará a Rosalinda y, bajo esa figura, se hace cortejar por él.

En *Noche de Reyes* Fabián juzga la burla que hacen de Malvolio: "If this were played upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction." "Si ahora representasen esto sobre un escenario, lo condenaría, por parecerme una ficción improbable" (III, IV, 128 – 129). Y subraya su teatralidad: había sido "interludio", intermedio o entremés ("*interlude*" [V, I, 371]).

El Rey ha emplazado a su hijo, para ponerle las orejas coloradas y, casi, para extrañarlo, que golfeaba (II, IV, 318 – 331). La víspera, Falstaff y el Príncipe Hal ensayan la entrevista. Es "*comedia*" ("*play*" [II, IV, 538]). Hace, primero, el vicioso caballero al Rey Enrique, y el Príncipe al Príncipe, y después hacen trueque de partes y representa Hal a su padre y Falstaff al Príncipe (II, IV, 415 – 540). Esto, en *La primera parte* de *El Rey Enrique IV*.

Piezas castizas

Prólogo

En este primer capítulo estudio sólo las piezas teatrales *castizas*, "de origen y casta conocida" (*Aut.*), *puras*, que se representan dentro de alguna de las obras dramáticas de Shakespeare.

Una compañía de actores profesionales (ambulantes) representa *La dama de la bravía*, delante del Caballero y de sus hombres (los cuales, a su vez, fingen ser otros) y del burlado Christopher Sly; otra, *El asesinato de Gonzago*, delante de los Reyes y otros grandes de Dinamarca. Holofernes, Maestro de Escuela, y otros villanos, representan *Los nueve Magníficos* para la heredera de Francia y *El diálogo de las estaciones* para el Rey y sus compañeros. Con su fachosa comedia de *Píramo y Tisbe* los menestrales de Atenas honran a sus señores, Teseo e Hipólita, en sus bodas. El gordo Falstaff y los burgueses de Windsor interpretan el *Auto* de *Herne y las Hadas* en el Parque. Perdita y otros rústicos bohemios celebran la Fiesta de la Esquila, con una danza de pastores y pastoras (Florizel y Perdita forman la pareja principal) y otra de sátiros. Maese Gerardo, otro Maestro de Escuela, con otros oficiales mecánicos, celebran las Mayas con una *Danza Morisca*, ante Teseo e Hipólita.

La representación de *La doma de la bravía* forma parte de la burla de Christopher Sly.

Los Nueve Magníficos y *El Diálogo de las Estaciones* son pasatiempos que entretienen al Rey y a sus compañeros y a la princesa de Francia y sus damas en el Parque de Navarra.

La ridícula "comedia" de *Píramo y Tisbe* divierte a los novios y a sus invitados en la boda de Teseo e Hipólita. Vale más. El paso que representaron aquellos torpes actores repetía el motivo de la obra mayor. Era la historia desgraciada de Píramo y Tisbe, dos vecinos enamorados que se miraban a través de la grieta de la tapia que separaba sus casas (sus apellidos). Más no se podían arrimar, que se lo tenían prohibido sus padres. Píramo y Tisbe, con tal de llegarse a las manos y a las bocas, arreglaron una cita a la fresca de una morera, pero acabaron mal, mal. Aquí, como allí, el celo del padre estorba amores. Egeo había negociado el matrimonio de su hija Hermia con Demetrio, y ella se negaba, enamorada de Lisandro. Si no se doblaba a la voluntad de su padre, sentenció Teseo, Hermia iría a la muerte, o al convento. Shakespeare, sin embargo, quiso en su sanjuanada corregir la tragedia, derrotar al viejo aguafiestas, que ganaran los chicos.

El *auto* o *misterio* de *Herne y las Hadas* sirve para burlar a Falstaff, para facilitar la fuga de Ana Page, y para bendecir el castillo de Windsor.

Tienen un valor ritual, mágico, tanto la *Fiesta de la Esquila*, con su *Danza de pastores y pastoras* y su *Danza de sátiros*, en la Bohemia del *Cuento de invierno*, como la *Danza Morisca* que acompaña las Mayas en las afueras de Atenas, en *Los dos nobles parientes*.

El asesinato de Gonzago vale de "ratonera" para "atrapar la conciencia del rey" de Dinamarca.

El autor saca mucho partido de estas obritas. Hace, desde ellas, continuos guiños metateatrales. En los alrededores de la representación de *El asesinato de Gonzago*, por ejemplo, se habla de géneros, de los problemas que los mozos tenían para interpretar *damas*, de la residencia o itinerancia de las compañías, del éxito de los Niños de la Capilla, del teatro universitario, de la distinción entre comedias "por extenso" e "improvisadas", de *The Liberty*, el barrio londinense que escapaba a las leyes puritanas de la Ciudad, de la técnica actoral, noticias, en suma, que serán útiles para escribir la Historia del teatro. Vemos en ellas, de una manera más o menos graciosa, las fases de una representación (su escritura, el reparto de papeles, los ensayos, la escenificación…), y algunos secretos del *arte*…Podemos leer, allí encerradas, alguna *poética*, defensas del teatro…

La doma de la bravía: una comedia dentro de un entremés

Han echado a Christopher Sly, Calderero, de la taberna, y duerme la curda a su puerta. Allí da con él un Caballero, que regresaba de una montería: "¿Qué hay aquí? ¿Un muerto, o un borracho? Mirad, ¿respira?" (Introito, I, 29) "¡Oh bestia monstruosa, parece, ahí tirado, un puerco!" (Introito, I, 32) Y decide ahí mismo "practicar" (Introito, I, 34) en él una burla. Lo llevarán a su casa, lo bañarán y perfumarán, lo vestirán con sus ropas más ricas, pondrán anillos en sus dedos y, cuando despierte, tendrá preparado un "delicioso banquete junto a su cama", y se verá rodeado de "bravos criados". "Y con todo esto, ¿no olvidará el mendigo quién es?" (Introito, I, 34 – 39) Sí lo hará, si se ayudan con un poco de teatro. "Llevadlo, pues, y armad bien la burla" (Introito, 43). Lo acostarán en la "cámara más rica", colgarán, en las paredes de la habitación, atrevidos cuadros, le lavarán la cabeza con "agua caliente, destilada", quemarán "dulces maderas" para perfumar el cuarto, sonarán alguna música "celestial", y, si fuera a hablar, lo saludarán con reverencias, y dirán, "¿Qué manda vuestro honor?" "Que uno le acerque un lavamanos de plata / lleno de agua de rosas, con flores esparcidas, / y otro le lleve el aguamanil, y un tercero una toalla, / y que le digan, '¿Querrá vuestra señoría refrescarse las manos?' / Que se presente alguno con un traje carísimo, / y le pregunte cómo desea vestirse. / Que otro le informe luego sobre el estado de sus sabuesos y de su caballo, / y le diga que su dama lamenta su enfermedad" (Introito, I, 44 – 60). Lo persuadirán de que ha sido "lunático" (Introito, I, 61), y cuando proteste, y afirme quién es, le dirán que soñaba, que él no es otra cosa que "un gran señor" (Introito, I, 62 – 63). Llegan en eso unos cómicos ambulantes ("*players*"), y ofrecen sus servicios (Introito, I, 75 – 76), y el Caballero, para alargar el donaire, ordena que representen una comedia para el pobre hombre, con mucho cuidado, pues nunca ha oído ninguna, y podría agitarse sobremanera, y sentirse ofendido (¡pues será ésta *La doma de la bravía*!) (Introito, I, 88 – 96).

En primer lugar, por lo tanto, el Caballero es el Autor, el Director y el Primer Actor de una farsa que interpretarán, para confundir a Sly, los *Hombres* (también en el sentido teatral, como en "Los *Hombres* del Rey", o "de la Reina") de su Casa. El Caballero hace al Ayo del Calderero, sus Criados a sus Criados, y su paje, Bartholomew, a su Esposa. El Caballero reparte los papeles ("Cogedlo en brazos con cuidado, y llevadlo a la cama, / y cada uno a su oficio [his *office*] cuando despierte" [Introito, I, 70 - 71]), y sus *hombres* los aceptan ("Mi señor, os garantizamos que interpretaremos nuestra parte [*we will play our part*]" [Introito, I, 67]).

Representarán su sainete *all'improvviso*, desde un texto ausente, apoyándose sólo en el escueto argumento que ha apuntado el Poeta. Sólo a su Paje, que hará, travestido, la parte de la Esposa, da el Caballero lecciones actorales más detalladas (Introito, I, 103 ss.).

Luego la compañía de cómicos de la legua representará para Sly (pero también para el Caballero y sus Criados) *La doma de la bravía*. Asistimos nosotros, entonces, a "una *comedia* placentera" ("a pleasant *comedy*" [Introito, I, 130]) dentro de un entremés.

> *--¿Qué, me haréis creer que estoy loco? ¿No soy yo Christopher Sly, el hijo del viejo Sly de Burton-heath, buhonero de nacimiento, fabricante de rastrillos para cardar lana por educación, y ahora, de profesión, calderero? Preguntad a Marian Hacket, la gorda de la bodega de Wincot, si no me conoce.*
>
> (Introito, II, 17 – 22)

No, no, le dicen, eso es un sueño que ha durado quince años, fantasías de tarado, y ahora se ha "restaurado" (Introito, I, 77 – 82). Con tanto lujo lo sirven que Sly se convence:

> *--¿Soy yo señor, y tengo una dama así?*
> *¿O sueño? ¿O he soñado hasta ahora?*
> *No duermo. Veo, oigo, hablo.*
> *Huelo dulces perfumes, toco cosas suavísimas.*
> *Por mi vida, soy, en efecto, un señor,*
> *Y no ningún calderero, ni Christophero Sly.*
>
> (Introito, II, 69 – 74)

Sigue la divertida escena, llena de malentendidos, de Sly, hecho "gran señor", con su esposa (el Paje travestido) (Introito, II, 100 – 128).

Y anuncian, entonces, la comedia que van a representar para curar su "melancolía", "nodriza de la locura", "los hombres de vuestra señoría" ("your honor's players") (Introito, II, 129 - 136).

> *--Por la Virgen, que me place. Y una "cominería"*
> *¿No son acrobacias navideñas [a Christmas gambol], o volatinerías [a tumbling trick]?*
> *--No, mi buen señor, es una pieza de más gusto.*

--¿Qué, para amueblar la casa?
--   Es una especie de historia.
--Bueno, la veremos. Venid, señora, esposa mía, sentaos a mi lado
Y que el mundo se vaya a paseo, que nunca volveremos a ser tan jóvenes.

(Introito, II, 137 ss.)

Empieza entonces la comedia de *La doma de la bravía*. Sly, con todos los personajes del Introito, lo mira todo desde arriba. Al terminar la primera escena del primer acto la comentan, haciendo al Coro:

Primer Criado: *Mi señor, cabeceáis, no atendéis a* la comedia *[*the play*]*.
Sly: *Sí que lo hago, por Santa Ana. La materia me parece buena, desde luego.*
¿Hay más aún?
Paje: *Mi señor, acaba de comenzar.*
Sly: *Es una pieza [piece of work] excelentísima, mi señora.*
Ojalá hubiera acabado ya.

[Siéntanse y miran.]

(I, I, 248 ss.)

El Coro no vuelve a salir, y la *historia* de Christopher Sly, que formaba el marco de la comedia, queda truncada.

Así viene en *La Doma de* **la** *Bravía*, la comedia que aparece en la edición en Folio de las obras dramáticas de Shakespeare que sus compañeros, amigos y socios prepararon en 1623. Pero en 1594 habían publicado *Una Agradable e Ingeniosa Historia llamada La doma de* **una** *Bravía. Tal y como fue representada en diversas ocasiones por los Servidores del Honorable Conde de Pembrook*. Y esta obra, más completa, trae cuatro introitos en los cuales Sly glosa la acción hasta que se duerme. Entonces el Caballero manda que lo lleven a la puerta de la bodega vestido otra vez en sus harapos. Después, en el Epílogo, el Tabernero despierta a Sly, y éste dice que ha tenido "el sueño más bravo" y se va a casa, donde le espera su verdadera mujer.[1]

El Calderero Sly, el Caballero y sus Criados forman el Coro principal, que mira la comedia de *La doma de la bravía* y escribe en sus márgenes.

---

[1] Morris (1981: Introduction, 39 – 45).

Los Nueve Magníficos (The Nine Worthies)

El Rey encargó a Armado, *Capitano* fantástico, que presentase a la princesa "alguna deliciosa ostentación, algún espectáculo, algun auto procesional, o alguna mojiganga, o un castillo de fuegos artificiales [some delightful ostentation, or show, or pageant, or antick, or fire-work]" (V, I, 101 – 104). Holofernes, maestro de escuela, Pedante, se lo prometió: "Señor, presentaréis ante ella *Los Nueve Magníficos*" (V, I, 109). Él mismo la dirigiría, y repartió los papeles. Haría Armado a Héctor; Nathaniel, el sacristán, doblaría, e interpretaría a Josué y a Alejandro Magno; Natillas, el bufón, "porque tiene enorme el miembro, o la paleta de cordero", a Pompeyo el Grande; Polilla, el paje, a Hércules en su mocedad, que, por su tamaño, no vale "el pulgar" del semidiós, o "la punta de su porra"; el propio Holofernes, que podía con mucho, a Judas Macabeo y a los otros tres Magníficos; Necio, el alguacil, los acompañaría tocando el tamboril (V, I, 116 – 146). Empezaron, en efecto, el ridículo Auto, que los agudos Berowne y Boyet hacían tropezar continuamente con sus guasas, hasta que lo interrumpió un Correo de Francia con la noticia de la muerte de su rey (V, II, 528 - 713). "¡Magníficos, fuera! *La escena* [*The scene*] comienza a nublarse" (V, II, 714).

(En *Trabajos de amor perdidos*)

Diálogo de las estaciones

Ya se habían ido las francesitas, apretadas por el luto nuevo de la infanta, y quedaban, a punto de comenzar sus penitencias, el Rey y sus desastrados compañeros de academia.

Armado: …*Ahora bien, estimadísimas grandezas, ¿oiréis el* diálogo *que nuestros dos eruditos han "compilado" en alabanza de la lechuza y el cuco? Debería haber seguido al final de nuestro espectáculo.*

(V, II, 876 – 880)

El Rey toleró que lo representasen. Se trataba de un diálogo cantado que habían escrito Holofernes, el maestro de escuela, y Nathaniel, el sacristán, entre la Primavera, simbolizada por el cuco, que "hace mofa de los hombres casados", señalando sus cuernos, y el Invierno, simbolizado por la lechuza, noctámbula y de ojos saltones, que apunta los trabajos que acompañan a Tomás y a "la grasienta Juana" en su estación (V, II, 881 – 921).

"Las palabras de Mercurio suenan ásperas después de las canciones de Apolo." Esta frase (V, II, 922 – 923), que termina la comedia, aparece en un tipo de letra mayor en la edición en cuarto (*Q*), y puede ser el comentario que hace su autor a la última pieza, o la glosa marginal de algún lector.[2] Coloca, en todo caso, bajo el patronazgo del dios gamberro esta farsa, y hace que Apolo presida la poesía, más alta, que la precede.

(En *Trabajos de amor perdidos*)

---

[2] David (1985: 187, nota a V, II, 922 – 923).

La lamentabilísima comedia y muerte muy cruel de Píramo y Tisbe

*****

Faltaban cuatro días para la "hora nupcial" (I, I, 1), las bodas de Teseo, alcalde de Atenas, e Hipólita, reina de las amazonas. Teseo se dirigió a Filostrato, su concejal, o Tribuno, de festejos ("master of the revels"):

-- *Vé, Filostrato,*
Mueve a la juventud ateniense a las alegrías,
Despierta el espíritu descarado y ágil del gozo,
Conduce a la melancolía a los funerales,
Que esa pálida compañera no sirve a nuestra pompa. [Éntrase Filostrato]
Hipólita, te he cortejado con mi espada,
Y he ganado tu amor haciéndote mucho daño,
Pero te desposaré en otra clave,
Con pompa, con triunfos, y con fiestas [revelling].

(I, I, 11 –19)

*****

En casa de Membrillo.

Membrillo: *¿Está aquí toda nuestra compañía?*
Fondillo: *Más vale que los llaméis generalmente, hombre por hombre, de acuerdo con el guión [the scrip].*

(I, II, 1 – 3)

Membrillo sacó el "pergamino" con todos los nombres de las personas que iban a "representar [*play*] nuestro entremés [*interlude*] ante el duque y la duquesa la noche de su boda" (I, II, 4 – 7).

Fondillo: *Primero, mi buen Pedro Membrillo, decid de qué trata la obra, y luego leed los nombres de los actores, y así id punto por punto.*
Membrillo: *Por la virgen, nuestra obra es* La lamentabilísima comedia [*comedy*] y muerte muy cruel de Píramo y Tisbe.

(I, II, 8 – 12)

Leyeron entonces en voz alta el reparto: "Now, good Peter Quince, call forth your actors by the scroll" (I, II, 14 – 15). Nicolás Fondillo haría la "parte" (I, II, 17) de Píramo. Cuando sabe que éste es "un enamorado, que se mata con estupenda galantería por amor", asegura que, puesto que "la representación verdadera" de su desgraciado final pide "algunas lágrimas" entre los espectadores, levantará "tormentas", pero protesta, que, considerando su "principal humor", interpretaría mejor a "un tirano", al bruto Hércules, por ejemplo (I, II, 20 – 34). "Ahora nombrad el resto de los cómicos [players]" (I, II, 35). Francisquillo Fuelle, el reparador de órganos, haría a Tisbe. "No, a fe mía, no me hagáis interpretar [play] a una mujer, que me está saliendo la barba." "Eso no importa: la harás con un velo, y puedes poner la voz tan chiquitina como quieras" (I, II, 43 – 46). Robín Lambrija, el sastre, interpretará a la madre de Tisbe; Tomás Hocico, el calderero, al padre de Píramo; Pedro Membrillo, al padre de Tisbe; Lengüeta, el Carpintero, representará "la parte del león" (I, II, 54 – 60). "Y me parece que con eso tenemos armada la comedia" (I, II, 60 – 61). "¿Tenéis la parte del león escrita? Os lo ruego, si es así, dádmela, que soy lento con el estudio." "La podéis hacer improvisándola [*do it extempore*], pues no hay más que rugir" (I, II, 62 – 65). Membrillo pidió entonces a todos que se aprendiesen los papeles para la noche del día siguiente, y que acudiesen al "bosquecillo de palacio, a una milla de la ciudad, a la luz de la luna. Allí ensayaremos, que, si nos reunimos en la ciudad, la gente nos agobiará, y descubrirán nuestros ingenios. Mientras tanto yo escribiré una lista de los objetos de utilería [*a bill of properties*], los que nuestra obra [*play*] necesita. Os lo ruego, no me falléis."

Fondillo: *Allí nos encontraremos, y podremos ensayar obscena y valientemente. No escatiméis esfuerzos hasta ser perfectos. ¡Adieu!*
Membrillo: *Nos veremos junto al roble del duque.*

(I, II, 91 ss.)

*****

Fondillo: *¿Estamos todos?*
Membrillo: *En punto, en punto, y aquí hay un sitio maravilloso muy conveniente para nuestro ensayo. Esta parcela de hierba será nuestro tablado [stage], el espinar nuestro vestuario [tiring-house], y representaremos la obra como si nos encontrásemos delante del Duque.*

(III, I, 1 – 5)

"Hay cosas en esta comedia [*comedy*] de Píramo y Tisbe que nunca gustarán" (III, I, 8 - 9). Eran la espada (pringada de muerte) y el león. Para que no horrorizaran al público Fondillo pidió que le escribiesen un prólogo. En él se diría que la espada era de pega, y que Píramo no muere. "Y, para mejor asegurarlos, dirá que yo, Píramo, no soy Píramo, sino Fondillo el tejedor…" (III, I, 18 – 20) Otro prólogo descubrirá que el león no es tal, o, mejor aún, habrá una abertura que dejará ver la mitad del rostro del actor que lo interpreta, el cual se dirigirá a las damas, tranquilizándolas, diciendo, "'Si pensarais que vengo aquí como león, me apenaría mucho: no, no soy tal cosa, soy un hombre como otro cualquiera', y ahí que revele su nombre, diciéndoles llanamente que es Lengüeta, el carpintero" (III, I, 40 – 44). Resolvieron entonces dos problemas técnicos. Para representar la luna se servirán de un manojo de espinos y una antorcha, y uno, con yeso en el traje, "significará" el muro que separa las casas de Píramo y Tisbe, y, juntando las manos, las abrirá algo, para que susurren su amor a través de ellas los amantes (III, I, 9 – 67).

Membrillo: *...Venid, y que tome asiento todo hijo de madre, y que ensaye su parte [rehearse your parts]. Píramo, empezáis vos: cuando hayáis dicho vuestro parlamento [spoken your speech] escondeos en esas malezas, y los demás igual, entrando y saliendo cuando os dé yo el pie [and so everyone according to his cue].*

[Entra Puck por detrás.]

Puck: *¿Qué desastrados traperos tenemos pavoneándose aquí,*
Tan cerca de la cuna de la Reina de Hadas?
¡Huy! ¿Empieza una comedia? [What, a play toward?] Seré su auditor [auditor] y,
Si veo causa para ello, actor [actor] también, quizás.

(III, I, 68 – 76)

Empezó el ensayo, pero lo interrumpió Fondillo, saliendo a escena con su nueva cabeza de asno (Puck, el duende gamberro, lo había "traducido" [III, I, 113 – 114]).

*****

Despertó Fondillo desencantado, pidiendo que le diesen pie, y creyó que lo de su cabeza de burro había sido sueño, "visión rarísima". "Haré que Pedro Membrillo escriba un romance sobre este sueño. Se llamará *El sueño de Fondillo*, porque no tenía fondo, y lo cantaré al final de la pieza, delante del duque, o, acaso, para volverla más graciosa, la cantaré tras la muerte de Tisbe" (IV, I, 199 ss.).

*****

En casa de Membrillo buscaban a Fondillo. Sin él, "la obra falla, no adelanta" (IV, II, 5). Llegó Lengüeta ahí, anunciando que la boda sería ahora triple. "Si nuestro deporte[3] [*sport*] hubiese avanzado, nos habría hecho hombres" (IV, II, 17 – 18). Perdían "seis peniques diarios" (IV, II, 19 –20). Entonces regresó Fondillo restaurado, con una buena nueva:

> *--De mí, ni una palabra. Todo lo que os diré es que el duque ha cenado. Juntad vuestro aparato, buenos cordones para vuestras barbas, cintas nuevas para vuestros zapatos. Acudid enseguida a palacio, que, por decirlo brevemente, han preferido nuestra obra. En cualquier caso, que Tisbe lleve ropa limpia, y que el que interpreta al león no se corte las uñas, que harán sus garras. Y, mis queridos actores [actors], no comáis cebolla ni ajo, que nuestro aliento ha de ser dulce, y así, no dudo que les oiremos decir: "es una dulce comedia". Ni una palabra más. ¡Fuera! ¡Vamos! ¡Fuera!*
>
> (IV, II, 32 ss.)

*****

Teseo: *¿Dónde está nuestro habitual director de holguras [manager of mirth]?*
¿Qué fiestas [revels] tiene a mano? ¿No hay ninguna comedia [play]
Que alivie la angustia de una hora llena de tormento?
Llamad a Filostrato.
Filostrato: *Heme aquí, poderoso Teseo.*
Teseo: *Decid, ¿qué diversión [abridgement] tenéis para esta noche?*
¿Qué máscara [masque]? ¿Qué música? ¿Cómo entretendremos
Este rato ocioso, si no es con algún pasatiempo [delight]?
Filostrato: *Traigo resumidos los deportes [sports] que están maduros.*
Escoged vuestra alteza lo que quiere ver primero.
[Le da un papel.]
Teseo: ¿"La batalla de los Centauros, cantada,
Por un eunuco ateniense al arpa"?
No, ésta no: ya se la he contado a mi amor,
Para gloria de Hércules, mi pariente.
"El follón de las mareadas Bacanales,
Haciendo pedazos al cantante tracio en su furia."
Ésta es vieja, y fue representada [play'd]
Cuando regresé, conquistador, de Tebas.

[3] Deporte significa asimismo "diversión, holgura. pasatiempo" (*Aut.*). Y eso es también el teatro.

"Las tres veces tres Musas llorando la muerte
de la Cultura, fallecida hace poco en la mendicidad."
Debe de tratarse de alguna crítica llena de ingenio y sátira,
Que no pega con nuestras ceremonias nupciales.
"La tediosa y breve escena del joven Píramo
Y de su amor, Tisbe, con muy trágicas alegrías."
¡Alegre y trágica! ¡Tediosa y breve!
O sea, hielo caliente, nieve extrañísima, maravillosa.
¿Cómo encontrar acuerdo en tanta discordia?
Filostrato: *Se trata de una comedia [play], mi señor, de unas diez palabras:*
Yo no conozco comedia [play] más breve y,
Sin embargo, mi señor, las diez palabras le sobran,
Lo cual la vuelve tediosa, pues en toda la obra
No hay una palabra apta, ni un actor [player] preparado.
Y, mi señor, sí es trágica,
Que, cuando Píramo se da muerte,
Acción que yo vi ensayar [rehears'd], debo confesar
Que se me empañaron los ojos, pero fueron lágrimas risueñas
Que la pasión de las carcajadas jamás han soltado.
Teseo: *¿Y qué son los hombres que la representan [play]?*
Filostrato: *Hombres de manos encallecidas, que trabajan aquí en Atenas,*
Y nunca antes habían faenado con sus inteligencias
Y ahora, para vuestras nupcias, han cultivado
Sus yermas memorias con esta comedia [play] que digo.
Teseo: *Y nosotros la oiremos.*
Filostrato: *No, mi noble señor,*
No es para vos, lo sé yo, que la he oído,
Y no dice nada, nada en absoluto,
A menos que halléis gusto en sus intentos,
Estirados en extremo, y aprendidos con mucho dolor,
Para serviros.
Teseo: *Oiré esa obra,*
Pues nada puede faltar
Cuando se ha hecho con simpleza y sentido del deber.
Id, traedlos, y vosotras, damas, tomad asiento.

(V, I, 35 – 84)

*****

Membrillo dice el Prólogo ridículo a *La lamentabilísima comedia y muerte muy cruel de Píramo y Tisbe* que la menestralía de Atenas va a representar para festejar las bodas de Teseo e Hipólita:

Membrillo: *Si ofendemos, lo hacemos de buena voluntad.*
Eso debéis creer, que no venimos a ofender,
Como no sea de buena voluntad. Mostrar nuestras simples habilidades:
He ahí el verdadero principio de nuestro fin.
Considerad, entonces, que venimos sólo para despreciaros,
Que no venimos buscando vuestro placer,
Ésas son nuestras intenciones. No estamos aquí
Para alegraros. Si queréis arrepentiros,
Tenéis a los actores a mano y, a través de su representación,
Sabréis todo lo que podéis llegar a saber.
Teseo: *Este hombre no se detiene en los puntos.*
Lisandro: *Ha montado su prólogo como si fuera un potro salvaje, que no conoce la brida.*
Buena moraleja, mi señor: no basta hablar, si no se dice la verdad.
Hipólita: *Desde luego ha interpretado su prólogo como haría un niño con una flauta dulce: sonándolo, pero sin ningún gobierno.*
Teseo: *Su discurso ha sido como una cadena liada, con sus eslabones perfectos, pero todos desordenados.*

(V, I, 108 – 125)

La pieza siguió por ese camino lleno de graciosos ripios.

Fondillo: *¿Gustaréis de ver el epílogo, o preferís oír una danza bergamasca*[4] *con dos de nuestra compañía?*
Teseo: *Epílogos no, os lo ruego, que vuestra obra no necesita excusas. No os excuséis jamás, puesto que cuando los cómicos estén todos muertos, no hará falta echarle la culpa a nadie. Por la Virgen, si quien la escribió hubiera interpretado a Píramo, y se hubiera ahorcado con la liga de Tisbe, habríamos tenido una tragedia perfecta…y verdaderamente lo es, representada de manera notable. Pero ¡venga vuestra bergamasca, y dejad en paz vuestro epílogo!*

(V, I, 338 – 348)

[4] "Oír" un baile es error gracioso. La danza bergamasca, o de Bérgamo, era rústica. Ver Brooks (1979: 123, nota a V, I, 339 y 347).

Así, para despedir la comedia dos de los menestrales bailan la danza bergamasca.

(En *El sueño de una noche de San Juan*)

El Parque de Windsor como Teatro, como Teatro, como Teatro, como Teatro, como Teatro

(En *Las alegres comadres de Windsor*)

El Parque de Windsor como Teatro (1)

Las hadas poblaron érase una vez el Parque de Windsor, pero ahora sólo asoman en los cuentos de viejas. Herne se ha ido con su gente de este mundo, de estos tiempos feos, torpísimos.

Aquí vuelven, encarnados por personajes de una comedia, y tienen un *paso* propio. El Parque de Windsor funciona como teatro, y en él se representa el misterio, medio olvidado, que lo explicaba.

El Parque de Windsor como Teatro (2)

Herne y sus prodigiosos ministros son meros personajes, fingidos a su vez por otros personajes. Su realidad se emborrona detrás de esta serie de imitaciones inexactas. En eso se distingue este Parque de Windsor del bosque de *El Sueño de Una Noche de San Juan*. Oberón, Titania, Puck y sus compañías portentosas no son más ilusorios que Teseo, el duque de Atenas, Hipólita, la reina de las amazonas, o Membrillo, el carpintero.

El Parque de Windsor como Teatro (3)

Los horrores antiguos del Parque de Windsor se aprovechan ahora para una carnavalada. La invención que sacan para escarnio (para educación) de Falstaff es a un tiempo *máscara* y religioso *misterio*.

Las "alegres comadres de Windsor" descubrirán a sus maridos más o menos celosos cómo Falstaff ha intentado seducirlas, y cómo ellas lo han esquivado ridiculizándolo.

Sra. Ford: *Seguro que querrán avergonzarlo públicamente, y me parece que ésa es la manera de poner punto final a la burla.*
Sra. Page: *Vale, pues a forjar la broma, a darle forma, no quisiera que las cosas se enfriasen.*

(IV, II, 207 – 211)

Page: *Pero que nuestra trama siga adelante: que nuestras esposas*
Todavía una vez más, para diversión pública,
Arreglen una cita con este gordo,
Y allí lo pillaremos, y lo desgraciaremos.
Ford: *No hay modo mejor que el que han dicho.*
Page: *¿Cómo? ¿Decirle que se encontrarán con él en el Parque a medianoche? Bah, bah, no acudirá de ninguna manera.*

(IV, IV, 13 – 19)

Citaron a Falstaff en el Parque de Windsor, junto al roble sagrado, a las doce de la noche. Tenía que acudir disfrazado de Herne, el cazador, y coronado con unas astas de ciervo.

Sra. Page: *También hemos pensado en eso, atended:*
Nan Page, mi hija, y mi chico, el pequeño,
Con tres o cuatro más de su tamaño se vestirán
De duendes, geniecillos y hadas, de verde y de blanco,
Con lámparas encendidas que les sujetaremos a la cabeza con unas cintas,
Y carracas en la mano. Entonces, súbitamente,
Cuando Falstaff se encuentre conmigo y con mi comadre,
Saldrán ellos a toda prisa de un pozo que hay allí cerca,
Cantando algún aire vago. Al verlos
Nosotras dos huiremos, asombradas.

Entonces harán corro a su alrededor
Y, como seres sobrenaturales, pellizcarán al sucio caballero,
Preguntándole por qué él, a esa hora en que montan su verbena las hadas,
Osa pisar sus sagrados senderos,
Con esa pinta tan profana.

Sra. Ford. *Y hasta que no diga la verdad*
Que le pellizquen con saña las supuestas hadas
Y le abrasen con el fuego de los cirios.

Sra. Page: *Cuando se sepa la verdad,*
Nos presentaremos todos, le arrancaremos los cuernos al fantasma,
Y lo llevaremos hasta Windsor en procesión, oyendo el trágala.

Ford: *Los niños deben*
Ensayar, o fallarán.

Evans: *Yo enseñaré a los niños sus papeles [their behaviours]; e iré de mona, y quemaré al caballero con mi cirio.*

Ford: *Excelente. Yo iré a comprarles máscaras.*

Sra. Page: *Mi Nan será la reina de las hadas,*
Vestida ricamente de blanco.

(IV, IV, 28 – 71)

Continuamente se señala la naturaleza teatral de este acto: "Vé a conseguirnos el *attrezzo* / y *disfraces* para nuestras hadas" (IV, IV, 77 – 78). "El gordo Falstaff / tiene una gran *escena*: luego te amplío / el argumento de la burla" (IV, VI, 16 – 18).

"Acudid al Parque hacia la medianoche, junto al roble de Herne, y veréis *maravillas*" (V, I, 10 – 12). Lo dice el pobre Falstaff. Y, en efecto, están preparándolas:

Sra. Ford: *¿Dónde andan ahora Nan con su tropa de hadas, y aquel demonio galés, Hugo?*

Sra. Page: *Están agazapados en un pozo, junto al roble de Herne, con las linternas apagadas. En el mismo instante de nuestro encuentro con Falstaff las encenderán todas a un tiempo, iluminando la noche.*

Sra. Ford: *Eso no podrá sino pasmarlo.*

Sra. Page: *Si no lo deja pasmado, quedará en ridículo, y, como se pasme, quedará, de todos modos, en ridículo.*

Sra. Ford: *Nuestra traición será famosa.*

Sra. Page: *En lo que toca a los incontinentes y su lascivia,*
Quienes los traicionan no hacen traición alguna.

Sra. Ford: *La hora se acerca. ¡Al roble, al roble!*

(V, III, 11 – 23)

Ya han concluido los ensayos, y el director, don Hugo Evans, el cura, da las últimas indicaciones a sus cómicos: "¡Ligeras, ligeras, hadas, venid, y recordad vuestras partes! Mostraos atrevidas, os lo ruego. Seguidme al pozo y, cuando yo diga la contraseña, haced lo que os mande. ¡Venid, venid, ligeras, ligeras!" (V, IV)

Acudió Falstaff a su encerrona, y las bien humoradas señoras lo torearon, y cuando el gordo iba a toparlas se oyó follón y huyeron, dejándolo a solas. "Creo que el diablo no me condenará, o con la grasa de mis carnes el infierno se incendiaría. Por eso me incordia aquí, con éstas" (V, V, 35 – 37).

Salen don Hugo Evans, de Sátiro, Pistola, de elfo, Doña Rápida (en el lugar de Ana), de Reina de Hadas, y, en su séquito, varios Niños, de Hadas, con lámparas encendidas.

Doña Rápida: *Hadas negras, grises, verdes y blancas,*
Que bailáis al claro de luna, sombras de la noche,
Herederas huérfanas del destino fijado,
Ejerced vuestro oficio, enseñad vuestras calidades.
Elfo Pregonero, haz tus maravillosas presentaciones.
Pistola: *Elfos, voy a pasar lista: ¡silencio, juguetes aéreos!*
Tú, Grillo, te colarás por las chimeneas de Windsor,
Y donde encuentres que no rastrillan las brasas ni barren los hogares
Pellizca a las doncellas hasta dejarles el culo tan morado como los arándanos,
Que nuestra radiante señora detesta a las vagas, odia la pereza.
Falstaff: *Son duendes. Hablar con ellos es morir.*
Cerraré los ojos y me echaré al suelo, que ningún hombre debe espiar sus trabajos.
Evans: *¿Donde está Abalorio? Vé tú, y donde halles una doncella*
Que, antes de dormir, repite tres veces sus oraciones,
Sujeta las riendas de los órganos de su fantasía,
Y que duerma como un niño, despreocupada.
Pero a aquéllas que se acuestan sin pensar en sus pecados,
Pellízcales los brazos, las piernas, los traseros, los hombros, los costados y las espinillas.
Doña Rápida: *¡Hale, hale!*
(…)
¡Hala! ¡Dispersaos! Y a la una en punto
No olvidemos nuestra acostumbrada danza
En torno al roble de Herne, el cazador.

Evans: *Os lo ruego, cogeos de las manos, poneos en orden.*
Veinte luciérnagas nos servirán de linternas,
Guiando nuestros pasos alrededor del árbol.
Pero ¡quietos! Huelo un hombre terrenal.
Falstaff: *¡Que los cielos me defiendan de ese duende galés, o me transformará en queso!*
Pistola: *¡Vil gusano, desatendido desde la hora de tu nacimiento!*

(V, V, 38 – 56; 75 - 84)

El castigo de hadas es suave: busca el fastidio, antes que el suplicio. Falstaff salió chamuscado y amoratado, y tuvo que oírse moralinas rimadas que recomendaban la castidad (V, V, 85 – 103). Falstaff "se quitó las astas de ciervo, y se levantó". "Vale, os lo ruego, no sigáis con la broma. / Y ahora, mi buen don Juan, ¿qué tal os parecen las comadres de Windsor?" (V, V, 106 – 107) El antihéroe contestó: "Bueno, yo he sido vuestro *tema*. Me habéis rendido. (…) Empleadme como queráis" (V, V, 162 – 165).

El Parque de Windsor como Teatro (4)

Pero la representación tendrá otra función, también entremesil.

Fenton: *…Atiéndeme, mi buen posadero.*
Esta noche, junto al roble de Herne, justo entre las doce y la una,
Mi dulce Ana debe representar a la Reina de Hadas…
El propósito es el siguiente: bajo ese disfraz,
Mientras otras burlas adelantan,
Su padre le ha mandado que se escabulla
Con Flaco, y se case con él inmediatamente
En Eton: ella ha consentido.
Ahora, señor, su madre, que se opone con todas sus fuerzas a esta unión,
Y apoya firmemente al doctor Cayo, lo ha arreglado todo
Para que la robe de igual modo,
Mientras otros deportes distraen las mentes de los presentes,
Y en el deanato, donde un cura los esperará,
Se case enseguida con ella: aparentando obediencia
La niña ha prometido al doctor que seguirá el plan de su madre. Ahora, así queda la cosa:
Su padre hará que ella vaya toda de blanco,
Y, metida en ese hábito, cuando Flaco vea su hora,
La tomará de la mano y le pedirá que lo siga,
Y ella se irá con él. Su madre, por su parte, ha ordenado,
Que, para mejor conocerla el doctor,
(Pues todos deben ir enmascarados, los rostros cubiertos),
Lleve un vestido verde,
Con cintas en el pelo,
Y, cuando el doctor espíe que su ventaja está madura,
Le pellizque la mano, y, con esa señal,
La doncella ha dado su consentimiento de irse con él.
Posadero: *Y ¿a quién piensa ella engañar, a su padre o a su madre?*
Fenton: *A los dos, mi buen posadero, para seguirme a mí:*
Y aquí radica todo: quiero que procuréis que el cura
Me espere en la iglesia, entre las doce y la una,
Y que, bajo el nombre legítimo del matrimonio,
Una nuestros corazones con la debida ceremonia.

(IV, VI, 16 – 50)

Todo sucederá así: Fenton y Ana Page se fugarán mientras sus otros pretendientes, mamarrachos, se llevan por error a sendos mocitos travestidos. Los amigos volverán bien casados, y recibirán el perdón y la bendición del padre de Nan.

El Parque de Windsor como Teatro (5)

Doña Rápida: *¡Hale, hale!*

Registrad el castillo de Windsor, duendes, por dentro y por fuera,
Derramad la buena suerte, elfos, por sus sagradas habitaciones,
Y así el edificio se mantendrá en pie perpetuamente, hasta el Día del Juicio,
Sobre este mismo salutífero solar,
Tan digno de su dueña como su dueña es digna de él.
Pulid cuidadosamente los asientos del Coro de la Capilla
Con bálsamos y jugo de preciosas florecillas.
Bendecid las renovadas acoladas, los escudos de armas,
Los timbres nobiliarios, los blasones leales.
Y, a la noche, hadas de los prados, haced por cantar en corro
El himno de la Orden de la Jarretera.
Que el verde fondo del emblema destaque sobre el campo,
Y escribid: Honi soit qui mal y pense
Con hierba esmeralda y pétalos de color púrpura, azul y blanco,
Que representen el zafiro y la perla en un riquísimo bordado:
Las flores son las letras que usan las hadas.
Luego os despedís haciendo una reverencia.
¡Hala! ¡Dispersaos!

(V, V, 56 – 75)

El Parque de Windsor rodea el Palacio Real, amenizándolo. Allí, para mayo, en la Capilla de San Jorge, patrón de la Orden de la Jarretera, bisaban sus votos los clavarios anualmente, delante de los monarcas, y se daba el espaldarazo a los nuevos caballeros. Antes, el 23 de abril, en Whitehall, en Londres, empezaban los festejos. Para aquella ocasión, la del año de 1597, estrenaron *Las alegres comadres de Windsor*. Dos tradiciones, está dicho, apuntan que Isabel había mandado hacer la obra. La Reina (más o menos) Virgen, que también llamaron Reina de Hadas, asistió a la representación. La comedia, supongo yo, compensaba con su salero las lentas ceremonias.

Esta otra Reina de Hadas teatral ordena que sus mágicos vasallos consagren el Palacio, lo bendigan, pidan su prosperidad, y se lo brindan a Isabel.

La ciudad de Windsor y su Parque como teatro

También cabe entender la villa entera de Windsor como teatro de esta comedia. Las escenas entremesiles se representan dentro o a las puertas de sus casas particulares (las de maese Page y maese Ford, la del doctor Cayo, que sirve de botica a la alcahueta, doña Rápida), en la Posada de la Jarretera, en el Parque y en Frogmore, en las afueras de la ciudad (se iban a enfrentar, en duelo ridículo, el doctor Cayo y el cura, don Hugo Evans, el Galo y el Galés, pero se confunden, y acude cada uno a un sitio). La escena final, mágica, en el Parque de Windsor, termina con el golfo Falstaff reeducado y los enamorados casados con el perdón y la bendición de sus padres.

Alrededor de *La ratonera*

*****

Hubo un *Ur-Hamlet*, y lo escribió, casi seguro, Thomas Kyd. Dentro de él interpretarían, quizás, una pieza que confirmaría la versión del Fantasma del Rey Viejo y decidiría al dudoso Príncipe. Shakespeare conservó la escena, pero se sirvió de ella para decir, en sus alrededores, muchas otras cosas.

*****

El Rey pidió a Rosencrantz y Guildenstern, vecinos de las mocedades y de las maneras del príncipe (II, II, 12), que fomentasen sus "placeres" (II, II, 15) e investigasen su "transformación" (5).

Rosencrantz se sonríe (no, ruidosamente rompe a reír) cuando oye que Hamlet confiesa haber "perdido toda [su] alegría", y "abandonado toda costumbre de ejercicios" (II, II, 296 – 297), y que ni el hombre, ni la mujer, le placen (II, II, 309).

Hamlet: *¿Por qué te reías entonces, cuando he dicho que el hombre no me place?*
Rosencrantz: *Pensaba, mi señor, que si no halláis placer en el hombre, los comediantes [players] recibirán de vos un entretenimiento cuaresmal. Los adelantamos en el camino, y vienen hacia aquí para ofreceros su servicio.*

(II, II, 312 – 316)

Rosencrantz y Guildenstern intentan, obedeciendo al Rey, *divertir* a su amigo, *distraerlo*, sacarlo de su extraña melancolía, con teatros.

*****

Hamlet resume, irónico, las máscaras principales de la comedia:

--*El que interprete al rey será bienvenido…rendiré tributo a su Majestad; el caballero aventurero usará su florete y su rodela; el enamorado no suspirará gratis; el hombre gobernado por sus humores terminará su parte en paz; el bufón hará reír a aquéllos cuyos pulmones se disparan en cuanto rozas el gatillo; y la dama dirá lo que quiera con libertad…o cojeará el verso blanco.*

(II, II, 318 – 324)

*****

Hamlet: *…¿Qué representantes [players] son?*

Rosencrantz: *Esos mismos en quienes solíais encontrar tanto gozo, los trágicos [tragedians] de la ciudad.*

Hamlet: *¿Cómo es que viajan? Su residencia, tanto en lo que toca a su reputación como a su provecho, los beneficiaba.*

(II, II, 328 – 329)

Favorecía en ambas cosas, naturalmente, a una compañía tener "residencia" en una ciudad. Los cómicos de la legua ganaban menos, y disfrutaban de menos prestigio que los que tenían teatro propio, fijo, asentado.

*****

Rosencrantz: *Creo que su inhibición arranca de la última innovación.*

Hamlet: *¿Los estiman igual que cuando yo estaba en la ciudad? ¿Son seguidos con el mismo entusiasmo?*

Rosencrantz: *No, desde luego que no.*

Hamlet: *¿Y de dónde viene esto? ¿Se han enrobinado?*

Rosencrantz: *No, sus trabajos siguen el paso acostumbrado, pero hay, señor, un nido de niños, pequeños halcones niegos, que chillan con mucho ruido, y son aplaudidos de manera tiránica por ello. Éstos son ahora la moda, y arman tamaño escándalo en los escenarios comunes (así los llaman) que muchos que llevan estoque tienen miedo de sus plumas y apenas osan ir allí.*

Hamlet: *¿Cómo? ¿Niños son? ¿Quién los mantiene? ¿Cómo se sustentan? ¿Perseguirán la calidad solamente mientras puedan cantar? ¿No dirán después, si se hacen con el tiempo cómicos comunes –cosa probable, si no encuentran medios mejores—que sus escritores les faltan haciendo que exclamen contra su propia sucesión?*

Rosencrantz: *A fe mía que ha habido mucho que decir por las dos partes, y la nación no considera pecado achucharlos para que generen controversia. Hubo una época en la cual no se ganaba dinero a menos que el poeta y el cómico riñeran por la cuestión.*

Hamlet: *¿Es posible?*

Guildenstern: *Oh, ha habido mucho derroche de cerebros.*

Hamlet: *¿Y se llevan los niños la palma?*

Rosencrantz: *Sí, eso hacen, mi señor, y a Hércules con su carga además.*

(II, II, 330 - 358)

Todo esto hace "referencia a los Niños de la Capilla, que comenzaron a actuar en el Teatro de los Dominicos hacia el final del año 1600"[5], algo que dio lugar a una batalla de ingenios entre Ben Jonson y los dramaturgos Marston y Dekker.

*****

Sonaron la fanfarria y, primero Guildenstern y luego Polonio, confirmaron la llegada de los "representantes" ("players" [II, II, 365]) o "actores" ("actors" [II, II, 388]).

Polonio: *Son los mejores actores [actors] del mundo, y valen lo mismo para la tragedia, la comedia, la historia, el drama pastoril, el pastoril-cómico, el histórico-pastoril, el trágico-histórico, el trágico-cómico-histórico-pastoril, la escena indivisible o el poema ilimitado. Séneca no puede hacerse demasiado pesado, ni Plauto demasiado ligero.*

(II, II, 392 – 397)

Viene en boca de Polonio, viejo ridículo. Shakespeare lo emplea para hacer mofa de quienes tratan de catalogar los géneros dramáticos.

*****

"For the law of writ, and the liberty, these are the only men" (II, II, 397 – 398). "Para quienes siguen las leyes de la escritura, y para quienes se toman libertades, éstos son los únicos hombres capaces." Polonio distingue el teatro que obedece las reglas neoaristotélicas del nuevo, romántico, que las rompe. También, acaso, las comedias "premeditadas", "distendidas" (puestas "por extenso", "di parola in parola") de la *Commedia improvvisa* o *all'improvviso*, marcada por la *ausencia de texto*, "sostenida", o sea, dicha y hecha de memoria. Además, en la época isabelina, la *Libertad* (*Liberty*) era el barrio que escapaba a las ordenanzas de la puritana ciudad: en él hallaban refugio la mayoría de los teatros.[6]

[5] Jenkins (2003: 1 – 2, y 255, nota a II, II, 37).
[6] Jenkins (2003: 260, nota a II, II 397, y 474 – 475, nota a II, II, 397).

*****

El príncipe recibió a los cómicos:

Hamlet: *Sed bienvenidos, señores. Bienvenidos, todos… Me alegro de verte bien… Bienvenidos, mis buenos amigos… Ah, viejo amigo, a tu rostro le han salido bambalinones desde la última vez que te vi. ¿Es que has venido a Dinamarca a tirarme de las barbas…? ¡Huy, mi joven dama, amiga mía! ¡Por Nuestra Señora, vuestra señoría anda unos zuecos más cerca del cielo de lo que estaba cuando os vi la última vez. Quiera Dios que vuestra voz, como una pieza de oro falso, no se quiebre dentro del anillo.*

(II, II, 417 – 425)

Hamlet se burla de los actores mozuelos, que hacen a la dama, porque hombrean, les asoma la barba, y les está cambiando la voz.

*****

El príncipe pide que reciten para él un parlamento ("a speech" [II, II, 428]) de una comedia troyana que oyó una vez:

Hamlet: *Te oí recitar un* parlamento *[*speech*] una vez, pero nunca fue* representado *[it was never* acted*], o, si lo fue, no más de una vez (pues la* comedia *[the* play*], lo recuerdo, no gustó al millón, era como echar caviar a la chusma. Pero fue, tal y como lo recibí yo (y otros, cuyos juicios en estas materias están muy por encima del mío), una* comedia *[*play*] excelente, bien digerida en las escenas, compuesta con tanta modestia como ingenio. Recuerdo que uno dijo que faltaba condimentar los versos, pues la materia quedaba sosa, y que no había ninguna materia en la frase por la que pudieran acusar al autor de afectación, pero declaró que tenía un método honesto, saludable y dulce a un tiempo, y una belleza natural, sin artificios.*

(II, II, 430 – 441)

He aquí a Hamlet (vocero de Shakespeare) como crítico de teatro.

*****

Al Príncipe le gustó la historia que Eneas le cuenta a Dido, y sobre todo, dentro de ella, "la matanza de Príamo" (II, II, 442 – 444). Hamlet comienza la recitación que el Primer Cómico sigue (II, II, 444 – 493; 498 - 514). Polonio alaba el arte del Príncipe: "Por Dios, mi señor, bien pronunciado, con muy buen acento, y gran discreción" (II, II, 462 – 463). No obstante, le parecía "demasiado larga". Hamlet replicó: "Larga parecerá tu barba al barbero. Os lo ruego, continuad. Él gusta de gigas, o cuentos verdes, o se duerme" (II, II, 494 – 496).

*****

Ha *dicho* el cómico principal la muerte de Hécuba. Hamlet subraya que se ha quedado a solas en el escenario: "Ahora estoy solo" (II, II, 543). Y compara su parálisis, su incapacidad para actuar, para representar su pasión, que es verdadera, con la maestría interpretativa del actor, que hace que parezcan reales sentimientos que son fingidos:

--¡Oh! ¡Soy un villano, un torpe esclavo!
¿No es monstruoso que este cómico, aquí,
Dentro de una ficción, de un sueño de pasión,
Pueda forzar su alma hacia su propósito,
Para que, con su trabajo, palidezca su rostro,
Se llenen sus ojos de lágrimas, se cubra de distracción su aspecto,
Se le rompa la voz, de manera que toda su función case
Con formas a su propósito? ¡Y todo por nada!
¡Por Hécuba!
¿Qué es Hécuba para él, o él para ella,
Que tenga que llorar por ella? ¿Qué haría él
Si tuviera el motivo y el pie para la pasión
Que yo tengo? Inundaría el escenario con sus lágrimas,
Y atravesaría los oídos de los hombres con palabras horrorosas,
Enloquecería al culpable y asombraría al libre,
Confundiría al ignorante, y pasmaría, desde luego
Las mismas facultades de la vista y del oído.

(II, II, 544 - 560)

*****

Hamlet ordena que alojen cómodamente y usen bien a "los representantes" ("the players"), "que ellos son el resumen y la breve crónica del tiempo" (II, II, 518 – 520).

*****

Hamlet: *¡Poneos a ello, sesos míos! Hum…He oído*
Que criaturas culpables, sentadas en el teatro,
Se han encontrado, contemplando la ingeniosa escena,
Tan tocadas en el alma
Que han proclamado sus fechorías.
Pues el asesinato, aunque le falte lengua, hablará
Con órgano milagrosísimo. Haré que estos cómicos [players]
Representen algo semejante al asesinato de mi padre
Delante de mi tío. Observaré sus gestos,
Hurgaré en sus heridas. Si se estremeciese
Sabré qué curso debo tomar.

(II, II, 584 – 594)

"The play's the thing / wherein I'll catch the conscience of the King" (II, II, 600 – 601). Hamlet atrapará "la conciencia del Rey" con una tragedia. Utilizará la obra como espejo: en ella verá Claudio reflejados sus crímenes terribles, y caerá, cuando descubra su semblante su culpa, en la *ratonera*.

Hamlet: …*Mañana oiremos una comedia.* [Al Primer Cómico] *¿Me oyes, viejo amigo? ¿Podréis representar* El asesinato de Gonzago*?*
Primer Cómico: *Sí, mi señor.*
Hamlet: *Lo haréis, entonces, mañana por la noche. Podríais, si hubiera necesidad, estudiar un parlamento de unos doce o dieciséis versos, que yo escribiría, e insertarlo dentro de la obra, ¿no?*
Primer Cómico: *Sí, mi señor.*

(II, II, 530 – 537)

El Príncipe reescribe *El asesinato de Gonzago* para que mueva al Rey.

*****

Mientras tanto los Reyes, como Rosencrantz y Guildenstern, entienden aún el teatro como mero "pasatiempo" ("pastime" [III, I, 15]):

Reina: *¿Lo tentasteis*
Con algún pasatiempo?
Rosencrantz: *Señora, sucedió que adelantamos, en el camino,*
A ciertos cómicos [players]. Le contamos que venían,
Y pareció alegrarle algo
Oírlo. Están aquí, en palacio,
Y, según creo, ya han recibido la orden
De representar [to play] algo esta noche ante él.

Polonio: *Así es,*
Y me rogó que pidiese a vuestras Majestades
Que oigáis y veáis la materia.
Rey: *De todo corazón, y me reconforta mucho*
Saberlo así inclinado.

(III, I, 14 – 25)

*****

Hamlet da al Primer Actor una lección sobre el arte de la interpretación y otra, más breve, sobre "el propósito" de las comedias:

--Recitad el parlamento, os lo ruego, tal y como yo os lo he pronunciado, con lengua ligera, pues, si lo soltáis como hacen muchos de vuestros cómicos, prefiero que diga mis versos el pregonero de la villa. Tampoco serreís el aire demasiado con vuestras manos: usadlas, por el contrario, gentilmente, que en el torrente mismo, en la tempestad, y, si puedo decirlo así, en el torbellino de vuestra pasión, debéis adquirir y concebir una templanza que la suavice. Ay, me duele en el alma cuando oigo a un tipo turbulento con peluca hacer pedazos una pasión hasta dejarla hecha trizas, para romper los oídos de los mosqueteros, los cuales, en su mayor parte, no gustan de otra cosa que no sean pantomimas inexplicables acompañadas de mucho ruido. Yo mandaría azotar al tipo que exagerase al hacer a Termagante[7]*. Deja encogido al mismo Herodes. Os lo ruego, evitadlo.*
--Os lo garantizo, mi señor.
--No os mostréis tampoco demasiado mansos, y que la discreción sea vuestra tutora. Casad la acción con la palabra, y la palabra con la acción, observando esto de manera especial, que no sobrepaséis la modestia de la naturaleza. Que cualquier exceso os aparta del propósito de la representación [playing], cuyo fin, tanto en sus orígenes como ahora, fue y es presentar, de algún modo, un espejo para que se mire en él Naturaleza: mostrar a la virtud sus rasgos, para que se burle de su propia imagen, y a la edad y al cuerpo de los tiempos su forma e impresión. Ahora, si esto se hace de un modo recargado, o poco adecuado, aunque haga reír al torpe, no podrá sino ofender al juicioso, cuya censura debe, en vuestra opinión, pesar más que todo un teatro de los otros. Ay, he visto actuar a algunos cómicos (a los que otros han alabado con entusiasmo) que (perdonadme si profano algún precepto religioso), sin tener acento de cristianos, ni andares de cristianos, de paganos, ni de hombres, han tartamudeado y vociferado de tal manera que he pensado que algún peón de la Naturaleza los había creado hombres, y no los había terminado bien, pues remedaban lo humano de una manera tan abominable.

[7] Tergamante es un personaje violento, el compañero de Mahoma en los Misterios.

--Espero que nosotros nos hayamos reformado algo.
--Oh, reformad vuestro arte de arriba abajo. Y procurad que los que hacen la parte de vuestros bufones no digan más que lo que tienen escrito, que hay algunos que se echan a reír para que ría también con ellos un puñado de espectadores estériles, aunque en aquel momento haya que considerar alguna cuestión necesaria de la obra. Eso es propio de villanos, y demuestra una penosa ambición en el gracioso que lo usa. Id a prepararos.

(III, II, 1 – 20; 24 - 45)

*

A Hamlet le importaba sobre todo que el Rey asistiese a la representación:

Hamlet: *¿Y bien, mi señor? ¿Oirá el Rey la pieza [this piece of work]?*
Polonio: *Y la Reina también, y lo harán inmediatamente.*
Hamlet: *Pedid a los cómicos que se den prisa.* [Éntrase Polonio.]
¿Ayudaréis vosotros dos a meterles prisa?
Rosencrantz: *Sí, mi señor.* [Éntranse Ronsencrantz y Guildenstern.]

(III, II, 46 – 51)

*****

Hamlet se apartará con su amigo Horacio para estudiar la *acción*, no de la comedia, sino de su espectador principal.

Hamlet: …*Presentan esta noche una* comedia *[a* play*] ante el Rey:*
Una de sus escenas *[one* scene *of it] toca de cerca en la circunstancia*
Que te he dicho de la muerte de mi padre.
Te ruego que, cuando veas que llega esa escena *[that* act*],*
Con tu espíritu más inquisidor
Observes a mi tío. Si su escondida culpa
No sale de su perrera en un cierto parlamento,
Es un fantasma condenado lo que hemos visto,
Y mis imaginaciones son tan sucias
Como las fraguas de Vulcano. Notadlo con atención,
Que yo fijaré mi mirada en su rostro,
Y luego cotejaremos nuestros juicios
Censurando sus apariencias.
Horacio: *Muy bien, mi señor.*
Si me roban algo mientras representan la comedia [whilst this play is playing],
Y no lo detecto, pagaré el hurto.

(III, II, 75 – 89)

*****

Polonio había hecho teatro escolar:

Hamlet: *Mi señor, ¿decís que actuasteis en la universidad?*
Polonio: *Así es, mi señor, y me juzgaron un buen actor [actor].*
Hamlet: *¿Qué interpretasteis [enact]?*
Polonio: *Interpreté [I did enact] a Julio César. Me mataron en el Capitolio. Me mató Bruto.*
Hamlet: *Hizo la parte del bruto, matando allí a un ternero tan importante.*

(III, II, 98 – 105)

*****

Hamlet y Ofelia comían palomitas a oscuras, en el palco real, en el teatro de Élsinor. Los actores iban a representar, poco disimuladas adrede, las traiciones horribles del rey nuevo Claudio, que asesinó a su hermano y se casó con la viuda, su cuñada.

Hamlet: *¿Están los cómicos [the players] listos?*
Rosencrantz: *Sí, mi señor; atienden ya a vuestra paciencia.*
Reina: *Ven aquí, mi Hamlet, cariño, siéntate a mi lado.*
Hamlet: *No, madre, aquí tengo un metal más atractivo.*
[Se vuelve hacia Ofelia.]
Polonio [aparte, al Rey]: *¡Huy, huy! ¿Habéis oído eso?*

(III, II, 105 – 109)

Ofelia es piedra imán, hierro magnético del deseo de Hamlet.

Hamlet: *Señora, ¿me acuesto sobre vuestro regazo?*
[Se acuesta a los pies de Ofelia.]
Ofelia: *No, mi señor.*
Hamlet: *Digo, si puedo apoyar la cabeza en vuestro regazo.*
Ofelia: *Eso sí, mi señor.*
Hamlet: *¿Pensáis que hablaba de asuntos mundanos?*
Ofelia: *Yo no pienso nada, mi señor.*
Hamlet: *Es hermoso pensarse así entre las piernas de una doncella.*
Ofelia: *¿Pensarse cómo, mi señor?*
Hamlet: *Dentro de vuestra nada.*

Ofelia: *Estáis contento, mi señor.*
Hamlet: *¿Quién, yo?*
Ofelia: *Sí, mi señor.*
Hamlet: *¡Ay! ¡No hay mayor bufón que Dios! ¿Qué va a hacer un hombre, como no esté contento?*

(III, II, 110 – 124)

Propone el faldero galán recogerse en el regazo de la chica, cobijarse dentro de su tibio gremio. El regazo de ella o, si se mira bien, el todo por la parte, su deliciosa vaina. Él quiere meter cabeza, que vale por glande, el cual, bien mirado, la parte por el todo, trae detrás de sí el resto del miembro viril. La "nada", o la letra "O" (la inicial de Ofelia) vale también por el sexo de la mujer.

*****

Suenan las trompetas. Adelantan la pieza con una pantomima que representa el amor viejo del Rey y de la Reina, la siesta del Rey, su envenenamiento, el duelo de la Reina, el funeral, y la rápida seducción de la viuda: todo repite la mala sombra de Hamlet el Viejo (III, II, 133 – 134).

Ofelia: *¿Qué significa esto, mi señor?*
Hamlet: *Apunta una torcida fechoría. Significa maldad.*
Ofelia: *Tal vez esta pantomima [show] traiga el argumento de la obra.*

[Entra el Prólogo.]

Hamlet: *Lo sabremos por este tipo. Los cómicos [players] no se guardan nada: lo dicen todo.*
Ofelia: *¿Nos dirá qué han representado estas partes mudas [this show]?*
Hamlet: *Sí, y cualquier otra parte que le enseñéis. Enseñadle las partes sin vergüenza, que él no tendrá vergüenza en dibujároslas.*
Ofelia: *Sois un gamberro, un gamberro. Miraré la obra [the play] .*

(III, II, 134 – 143)

Las ordinarieces siguen, ¿ves?

*****

La parte del Prólogo es cortísima, dura tres versos:

--Pedimos, para nosotros y para nuestra tragedia,
Solicitando vuestra clemencia,
Que la oigáis con paciencia.

(III, II, 144 – 146)

Hamlet aprovecha el pie para regresar a su misoginia nueva:

Hamlet: *¿Esto es un prólogo, o el grabado de una sortija?*
Ofelia: *Sí que ha sido breve, mi señor.*
Hamlet: *Como el amor de una mujer.*

(III, II, 147 – 149)

El principito rompe minuciosamente a su amiga.

*****

Comienza *La Ratonera*, que Hamlet ha corregido para que represente la verdadera *historia* del final de su padre (III, II, 150 – 223).

Hamlet hace alguna glosa (III, II, 176 y 219), interroga a su madre y va calando a su padrastro:

Hamlet: *Señora, ¿qué os parece esta obra [play]?*
Reina: *La dama protesta demasiado, me parece.*
Hamlet: *Ah, pero mantendrá su palabra.*
Rey: *¿Habéis oído el argumento? ¿No hay ninguna ofensa en él?*
Hamlet: *No, no, es todo broma…broma envenenada. Ni la más mínima ofensa.*
Rey: *¿Cómo llamáis la obra [play]?*
Hamlet: La Ratonera *–¡y a fe que el tropo es justo! Esta obra [play] representa un asesinato que tuvo lugar en Viena –Gonzago es el nombre del Duque, Baptista el de su esposa—enseguida lo veréis. Es una pieza para bellacos, pero ¿qué más da? A Vuestra Majestad, y a nosotros, que tenemos las almas libres, no nos toca. Que dé coces el jamelgo con mataduras en el lomo, que los nuestros están bien ensillados.*

(III, II, 224 - 238)

*****

El infante sigue (y dale) luego con sus garbancerías:

Ofelia: *Hacéis bien de coro, mi señor.*
Hamlet: *Podría terciar entre tu amor y tú, si encontrara las cuerdas de las marionetas.*
Ofelia: *Muy agudo, mi señor, muy agudo.*
Hamlet: *Rebajarme la punta te costaría un quejido.*
Ofelia: *Aún mejor, y peor.*
Hamlet: *Así burláis a vuestros maridos.*

(III, II, 240 - 246)

*****

Hamlet se impacienta: "Empieza, asesino. Deja de hacer tus condenadas caretas y empieza. Adelante, que el cuervo grazna, reclamando venganza" (III, II, 246 – 248). Ahora "Luciano" vierte la ponzoña en el oído del "Duque", mientras duerme la siesta, en su jardín (III, II, 249 – 254). Hamlet explica la acción, y el diálogo. Aquí Hamlet se distancia un poco del tema de la obra: "La historia se conserva, y está escrita en un italiano exquisito" (III, II, 256 – 257). Pero regresa, inmediatamente, al meollo de la materia: "Veréis enseguida cómo el asesino gana el amor de la esposa de Gonzago" (III, II, 257 – 258).

*****

Don Claudio, tío de Hamlet, su padrastro, ha visto calcados sus pecados, primero mudos, después dialogados. Espantado, el nuevo rey de Dinamarca se levantó:

Hamlet: *¿Qué, asustado con fuego falso?*
Reina: *¿Qué tiene mi señor?*
Polonio: *Poned fin a la obra.*
Rey: *¡Traedme alguna lámpara! ¡Ahora!*
Todos: *¡Luces, luces, luces!*

(III, II, 259 – 264)

Claudio exige luz para romper la ilusión teatral donde se representaba su torcida naturaleza.

*****

Ya se han quedado a solas Hamlet y Horacio. Lo primero (no, lo segundo) que hace el príncipe es jactarse de su dramaturgia:

Hamlet: *Y esto, señor, junto con un bosque de plumas en el sombrero, y rosas provenzales en mis zapatos, si es que el resto de mis fortunas no se vuelven turcas, ¿no me ganará una participación [a fellowship] en una compañía de cómicos [a cry of players]?*
Horacio: *Media participación [Half a share].*
Hamlet: *Una entera, quiero yo.*

(III, II, 269 – 273)

Antes ("Vale, que el ciervo herido se aparte a llorar…" [III, II, 265]) y después analizarán el comportamiento del Rey durante la representación:

Hamlet: *Oh, mi buen Horacio, ahora valoraré la palabra del fantasma en mil libras. ¿Lo has percibido?*
Horacio: *Muy bien, mi señor.*
Hamlet: *¿Cuando ha mencionado el envenenamiento?*
Horacio: *Lo he notado perfectamente.*
Hamlet: *¡Ajá! ¡Venga, un poco de música; venga, que suenen las flautas!*
Que, si al Rey no le ha gustado la comedia [comedy],
Tal vez sea porque no le ha gustado, por Dios.
Venga, un poco de música.

(III, II, 280 – 288)

*****

La representación de *El asesinato de Gonzago* ("*La ratonera*") ha servido a Hamlet para creer verdadera la *historia* del Fantasma del Viejo Hamlet. Y ha confundido a la Reina, su madre (III, II, 316 – 318). Y ha "destemplado maravillosamente" al Rey (III, II, 293), que ve que su "ofensa", "rancia", apesta el cielo, y rezará, y desde ahora juzga al Príncipe peligroso, y buscará acabarlo (III, III, 36 – 72).

La Fiesta de la Esquila

(En *Cuento de invierno*)

El rey Polixenes de Bohemia y Camilo disimularán lo que son ("not appearing what we are") para espiar al príncipe Florizel, que falta últimamente a sus obligaciones y frecuenta la cabaña de un pastor (IV, II, 48 – 49).

Viene la esquila, y Perdita será "la Señora de la Fiesta" (IV, IV, 69), "la reina de la nata y del requesón" (IV, IV, 162): su padre ha convidado a todos los vecinos. Su padre, digo: el pastor que ella toma por tal, y que la ahijó en su hora peor. Florizel, por su lado, la corteja bajo el hábito del pastor Doricles para esquivar el escándalo:

Florizel: *Estas raras galas que vestís animan*
Cada una de vuestras partes: ya no sois pastora, sino Flora
Asomando en la fachada de abril. Y este esquileo
Es una reunión de dioses menores
Cuya reina sois vos.
Perdita: *Mi señor,*
No me estaría bien burlarme de estos extremos que hacéis,
¡Y perdonad que los nombre! Habéis oscurecido
Vuestra alta persona, ejemplo de gracias,
Con esas ropas de villano, y a mí, pobre serrana,
Me endomingáis con este traje de diosa: si no es porque en nuestras fiestas
No hay mesa que no brinde a la locura, y los comensales
La digieren como cosa acostumbrada, me iba yo a sonrojar
Viéndoos con ese traje, y aún me desmayaría
Si me viera en un espejo.

(IV, IV, 1 – 14)

Perdita sabe que interpreta un papel:

Perdita: …*Venid, tomad vuestras flores:*
Me parece que imito bien a las muchachas que he visto representar
En los autos de pastores de Pentecostés: desde luego este hábito que llevo
Muda mis inclinaciones.

(IV, IV, 132 – 135)

Hay luego una *danza de pastores y pastoras* (IV, IV, 167 – 182), y bailan Perdita y Florizel. Polixenes, el rey de Behemia, enmascarado, los vigila. Sigue otra *danza de doce Sátiros* (IV, IV, 343 – 346) que el Rey interrumpe. Ahí el Rey de Bohemia “se descubre” (y descubre a aquel falso Doricles) para divorciar a su hijo y a Perdita (IV, IV, 418).

Las Mayas y la Danza Morisca

(En *Los dos nobles parientes*)

*****

Celebraban los atenienses las Mayas en el bosque de Diana, fervorosos, y Teseo, el Duque de Atenas, acudiría con su tren (II, V, 48 – 51; III, I, 2 – 4). Como prólogo a las ceremonias debidas al mes de las flores habría danza morisca:

"Salen cuatro Labradores, y uno lleva una guirnalda."

Labrador 1: *Señores míos, yo estaré allí, seguro.*
Labrador 2: *Yo también.*
Labrador 3: *Y yo.*
Labrador 4: *Muy bien, pues yo estaré con vosotros, chicos. Sólo me ganaré una riña.*
Pero que haga fiesta el arado por hoy: mañana
Arrearé a los mulos con doble fuerza.
Labrador 1: *Yo sé*
Que a mi mujer se la van a comer los celos,
Pero qué más da: iré, y que reniegue.
Labrador 2: *Abórdala mañana por la noche y cólmala*
Y haréis las paces.
Labrador 3: *Sí, ponedle simplemente*
Un puntero en el puño y veréis
Que aprende la lección y es una niña buena.
¿Tenemos entonces todo listo para la Maya?
Labrador 4: *¿Listo?*
¿Y qué nos detiene?
Labrador 3: *Arcas estará allí.*
Labrador 2: *Y Sennois,*
Y Ricas…y tres mozos como ellos no han bailado nunca
A la sombra de un árbol. Y ¿sabéis qué mozas vendrán?
Pero el fantástico dómine, el maestro de escuela,
¿Os parece que acudirá? Que él es quien lo arma todo, ya lo sabéis.
Labrador 3: *Antes se comerá la pizarra que fallarnos. ¡No, no!*
Está metido en el asunto con la hija del curtidor
Hasta el fondo, y no dejará que se le escape,
Y ella tiene que ver al Duque, y bailará además.
Labrador 4: *¿Ya empezamos con las groserías?*

Labrador 2: *Todos los chicos de Atenas*
Pisarán nuestra sombra. Y aquí estaré yo,
Y allí, por nuestra villa, y de nuevo aquí,
Y allí otra vez…¡hala, muchachos, un hurra por los tejedores!
Labrador 1: *Esto hay que hacerlo en el bosque.*
Labrador 4: *Oh, perdonadme.*
Labrador 2: *Desde luego, así nos lo ha enseñado nuestro sabihondo…*
Y él edificará al Duque en persona,
De nuestra parte, con un gran parlamento. Se muestra excelente en el bosque;
En cambio, traedlo al llano, y sus enseñanzas no valen un higo.
Labrador 3: *Veremos los juegos, y luego todos manos a la obra,*
Y, mis dulces compañeros, ensayemos, como sea,
Antes de que las damas nos vean, y hagámoslo con gracia
Y Dios sabe lo que saldrá de todo ello.
Labrador 4: *De acuerdo: una vez que se acaben los juegos, comenzaremos la representación [let's perform].*

(II, III, 25 – 61)

*****

Ensayaban la danza morisca dirigidos por maese Gerardo, el maestro de la escuela. Uno tocaba el tamboril y el caramillo. Otro, de zambo, animal espantoso, cruce de perro y mono, daba escándalo con su rabo. Bailaban diez, cinco chicos y cinco chicas. Y justo hoy, que representaban delante del Duque de Atenas, quedaba el corro cojo, que tardaba una moza, Cecilia, la hija del sastre.

--…¡Los próximos guantes que le dé serán de cuero de perro!
Ah, no, si me falla esta vez...vos lo visteis, Arcas,
Juró sobre el pan y el vino que no faltaría.
--La anguila y la mujer,
Dice un poeta sabido, se te escurrirán
Si no las sujetas por la cola y con los dientes.
(...)
--¡Y ahora que el crédito de nuestra villa depende de esto
Se me atufa y nos manda a la porra!
Vale, vale, me acordaré de esto, ya te apañaré.

(III, V, 1 – 59)

Entró ahí la Hija del Alcaide, guillada, cantando.

--Bonita loca, maestro,
Y viene llovida del cielo: ¡está como una cabra!
Si podemos hacer que baile nos sacará del paso.
Por lo que veo dará unos brincos rarísimos.
--¿Una loca? Ésta nos remedia, chicos.
--¿Y estás loca, buena mujer?
-- *De otro modo me pesaría.*
Dadme la mano.
--¿Para qué?
-- *Puedo leer vuestra fortuna.*
Sois un necio. Contad hasta diez. Lo he dejado turulato. ¡Uh!
Amigo, no debéis comer pan blanco; si lo hacéis
Os sangrarán las encías. ¿Bailamos? ¿Eh?
A vos os conozco, sois calderero. Maese calderero,
No tapéis más agujeros de los debidos.
-- *"Dii boni",*
¿Calderero yo, niña?
-- *O brujo.*
Levantadme a un diablillo, y que les cante
El "Chi passa?" a las cantoneras.
-- *Id, llevaosla,*
Y apaciguadla con buenas razones .
"Et opus exegi quod nec Jovis ira, nec ignis..."
Toca tú, y te seguirá. [El músico toca.]
-- *Venga, moza, baila conmigo.*
--Yo te llevo. (Baila)
-- *¡Así, así!* (suenan cuernos)
-- *He estado persuasivo y astuto.*
Escondeos, chicos: oigo los cuernos. Dejad que medite un poco
Y aguardad a que os dé pie.

(III, V, 73 – 93)

*****

Los principales de Atenas rodearon a los rudos cómicos sentándose en sillas y taburetes. Maese Gerardo dijo el *Prólogo* de aquel "pasatiempo rústico". Eran "villanos", "una alegre junta, o bien la chusma, / una compañía o, empleando una figura retórica, un coro". Bailarían para ellos "una danza morisca". Él era su "corregidor", gastaba el "título" de "pedagogus" y presentaba aquella "máquina, o aparato". Luego fue glosando las acciones mudas de los personajes que irían apareciendo en graciosa procesión. Primero entraría "el Moro", que titulaba aquella "Danza Morisca", luego "el Señor y la Señora de Mayo", con sus Camareros, seguidos del Tabernero y de "su gorda Esposa"; después de ellos pasarían "el Bufón, que se bebe la primera leche de la vaca después del parto, y luego el Bobo, / y el Mono Babuíno, con su largo rabo, y su larguísima herramienta, / *cum multis aliis* que completan la danza. / Decid 'Vale' y al instante entrarán." Dijo el Duque 'vale' y pasaron, y bailaron la Danza Morisca. Luego maese Gerardo hizo el *Epílogo*:

Maestro: *Señoras, si hemos sido alegres,*
Y os hemos agradado con nuestras ábalas, ábalas, hala
Y aba la frol y la gala,
Dedid que el maestro no es un bufón.
Duque, si también te hemos agradado a ti,
Y nos hemos portado como niños buenos,
Préstanos solamente un árbol o dos
Para que sirvan de tálamo a la Niña Maya,
Y de nuevo, antes de que se acabe otro año,
Te haremos reír a ti y toda tu tropa.

Teseo pagó al "domine" veinte monedas, y Pirítoo engordó sus ganancias con una propina.

(III, V, 94 – 151)

Máscaras

Prólogo

Máscara valió "la invención que se saca en algún regocijo, festín o sarao de caballeros, o personas que se disfrazan con máscaras" (Cov.). En la segunda mitad del siglo XVI y en la primera del siglo XVII llamaron aquí *máscaras*, o *mascaradas*, y en Inglaterra *masques*, a un espectáculo cortesano "heredero de los antiguos momos", que consistía en un baile y en la representación de alguna pantomima en la cual los actores iban enmascarados y disfrazados, seguidos de algún diálogo, normalmente en verso, y de alguna canción.[8]

En el patio del palacio de Leonato (en *Mucho ruido y pocas nueces*), como en los salones de la casa señorial de los Capuleto (en *Romeo y Julieta*), celebran bailes que son, más que de máscaras, de carátulas. Con ellas se cubren los personajes el rostro, y esconden su identidad, dando ocasión, en *Mucho ruido y pocas nueces*, para tercerías, para arterías, y para juguetones coqueteos, y, en *Romeo y Julieta*, para que los muchachos se pierdan de amor antes de conocer sus apellidos.

Una comparsa de máscaras que entendemos que tiene lugar por Carnestolendas (estamos en la capital de los carnavales) secuestra (pero ella se deja) a Jessica en *El Mercader de Venecia*.

Más elaborado (más teatral) es el "entretenimiento" ("entertainment" [IV, III, 369]) o "pasatiempo" ("pastime" [IV, III, 73]) que arman el Rey de Navarra y sus compañeros de pupitre en el Parque para rondar a sus amigas, las francesitas, en *Trabajos de amor perdidos*. Allí suena una trompeta, y Polilla, de Paje, dice su estropeada embajada, que anuncia su llegada. Entran entonces ellos disfrazados de Rusos, o Moscovitas, y acompañados de musicales Moros Negros ("Blackamoors"), y bailan, cortejándolas, con las que creen ser sus damas (pero ellas, por divertirse, ocultas detrás de sus caretas, se han intercambiado los favores que sus aficionados les habían regalado, y los equivocan).

[8] Ferrer Valls (1991: 35).

De la misma especie es la *máscara* que aparece en medio de un banquete que daba el Cardenal Wolsey en *El rey Enrique VIII* (I, IV, 53 ss.). Entran el Rey y sus caballeros "como *enmascarados*" ("as *masquers*"), "en hábito de pastores, conducidos por el Chambelán", fingiéndose "embajadores / de príncipes extranjeros", y sin ningún inglés (mudos, entonces), sacan a bailar a las damas. Ahí se prendará Enrique de Ana Bolena, para desgracia de Catalina.

En *El Rey Enrique VIII* una "incomparable" "*máscara*" ("*masque*") (I, I, 26 – 27), con un torneo (I, I, 33 – 38), formaron "el cuerpo y los miembros" del "magnífico *deporte*" que "guió" el Cardenal de York (I, I, 45 – 47) para festejar la paz que los reyes de Francia e Inglaterra habían firmado. En la "*máscara*" ingleses y franceses lucían galas que reflejaban "la gloria terrenal" (I, I, 14), y presentaban "maravillas" ("wonders" [I, I, 18]).

El corro maravilloso de hadas y duendes que dirigen Oberón y Titania en el palacio ducal de Atenas cumple la misma función que la máscara nupcial de *La Tempestad*. Sin embargo, aquí Ariel y sus espíritus interpretan a las tres diosas, mientras que en *El sueño de una noche de San Juan* Oberón, Titania y sus criaturas no hacen ninguna parte: son ellos mismos.

La máscara con que Próspero obsequia a su hija y a Fernando, y que representan Ariel y su compañía de espíritus, es nupcial. Ceres, Iris y Juno recitan, o cantan, el *Epitalamio*, bendiciendo a los novios.

En *Mucho ruido y pocas nueces*

Don Pedro, Príncipe de Aragón, remediará (I, II, 329) a Claudio, enamorado apocado, cortejando a la dama en su lugar, y para él:

--Sé que tendremos baile de máscaras [revelling] esta noche:
Asumiré yo tu parte *con algún disfraz,*
Y diré a la hermosa Hero que soy Claudio.

(I, I, 330 – 332)

Borachio (casi Borracho), seguidor de don Juan, ha espiado esta "triste conferencia" (I, III, 62) escondido "detrás de la cortina" (I, III, 63), y ha aprendido que "el príncipe va a cortejar a Hero y, cuando la haya obtenido, se la dará al conde Claudio" (I, III, 63 – 66). Don Juan, "villano" (I, III, 35), usará esta "inteligencia" (I, III, 46) para construir, sobre su molde, el mal (I, III, 48 – 49).

Antonio revela a su hermano Leonato, gobernador de Mesina, que uno de sus criados ha oído la conversación de don Pedro y Claudio, y ha entendido (pero se equivoca) que el príncipe de Aragón iba a descubrir a Hero esa noche, durante el baile, su amor, y que, si ella le correspondiese, trataría inmediatamente su matrimonio con su padre, Leonato (I, II).

En el baile se disimulan todos detrás de la carátula ("*visor*" [II, I, 100]). Don Pedro, haciendo a Claudio, seduce a Hero (II, I, 90 – 104). Antonio juega a ocultar su identidad con Úrsula:

Úrsula: *Os conozco de sobra: sois el Signior Antonio.*
Antonio: *Os doy mi palabra, no lo soy.*
Úrsula: *Os conozco por cómo meneáis la cabeza.*
Antonio: *Para deciros la verdad, lo estoy contrahaciendo.*
Úrsula: *Jamás podríais hacerlo con tanta torpeza, a menos que fueseis él. He aquí su mano seca, en el dorso y en la palma: sois él, sois él.*
Antonio: *Os doy mi palabra, no lo soy.*
Úrsula: *Vamos, vamos, ¿pensáis que no reconozco vuestro excelente ingenio? ¿Puede la virtud esconderse? Ea, ea, sois él: a la fuerza aparecen las gracias, y se acabó.*

(II, I, 118 – 131)

Beatrice, la pareja de Benedick, aprovecha el juego para burlarse de él, diciéndole que es "el bufón del príncipe" (II, I, 144).

Don Juan, que sabe exactamente quién es quién, y qué intenta cada cual, mete celos a Claudio. Va a él, con Borachio, su esbirro, y, fingiendo que se dirige a Benedick, le descubre que don Pedro, su hermano, "está enamorado de Hero" y pretende casarse con ella esa noche, y le ruega que haga "*la parte* de un hombre honrado" disuadiéndolo de hacerlo, que no es ella, por su nacimiento, su igual (II, I, 163 – 179).

En *Romeo y Julieta*

Celebraban aquella noche la "antigua fiesta [feast] de los Capuleto", y allí cenaría "la bella Rosalinda" (I, II, 83 – 84), el primer amor (ligerísimo) de Romeo. Romeo acudiría con sus primos, a espiarla. Había "*máscara*" ("*masque*") (I, IV, 48), o sea, baile de máscaras, y no traían, para su "entrada", "parlamento" que los excusara, ni "apología", que ya no se estilaban (I, IV, 1 – 3), ni Cupido vendado, y con arco tártaro, "que asuste a las damas como un espantapájaros", ni pie, ni prólogo. Danzarían detrás de Romeo, que sería su guía, y llevaría la antorcha (I, IV, 4 – 12). Así, cubiertas las caras con caretas ("a visor for a visor" [I, IV, 29 – 30]), se colaron en la Casa enemiga.

En aquel baile de máscaras que daba a Romeo muy mala espina (I, IV, 48 - 50) se enamoraron, sin conocer sus apellidos (adrede los desconocerán luego: "¿Qué hay en un nombre?" [II, II, 43]), él y Julieta (I, V, 41 – 52; 92 – 109).

En *El mercader de Venecia*

Enamorada de Lorenzo, si el joven cumplía sus promesas renegaría Jessica de lo suyo, se tornaría cristiana, desconocería a su padre y se daría a él como esposa. Usaría a Lanzarote de alcahuete, y otra industria. Esa noche, a las seis, cuando pasasen su amigo con otros de su cuadrilla en jocosa procesión de máscaras, ella, travestida en paje, llevaría el hacha de la mojiganga (II, IV, 22 – 23; 28 – 39).

Shylock, que cena fuera, teme dejar la casa, con su hija dentro, desguardadas, y sus aprensiones crecen cuando lo enteran de que esa noche hay máscaras: "¿Qué? ¿*Máscaras* hay?" "What are there *masques*?" (II, V, 28)

Todo se cumplirá: la máscara facilita el *robo* (no, la fuga) de Jessica.

En *Trabajos de amor perdidos*

Los escolares juramentados descubrieron que habían faltado a su palabra, y amaban.

--¿Estamos resueltos a cortejar a estas muchachas de Francia?
--Y a ganarlas además: así pues, dispongamos
Algún entretenimiento [some entertainment] en sus tiendas.
(…)
…por la tarde
Buscaremos su solaz con algún extraño pasatiempo [pastime]
Que la cortedad de tiempo pueda aparejar,
Puesto que los saraos, los bailes, las máscaras *[*masks*] y las horas alegres*
Preceden al hermoso Amor, sembrando de flores su camino.

(IV, III, 367 – 369; 372 – 376)

Boyet, su ministro, las avisó:

-- *Preparaos, señora, preparaos!*
¡Armaos, damas, armaos! Han cebado encuentros
Contra vuestra paz. Amor se acerca disfrazado,
Armado de argumentos: os sorprenderán.
Afilad vuestro ingenio, montad vuestra defensa,
O esconded la cabeza como cobardes y huid de aquí.

(V, II, 81 – 86)

Boyet había espiado al Rey de Navarra y a sus tres privados disfrazándose. Enviaban, como "heraldo", a un "paje rufián", "que ha aprendido de memoria su embajada".

--Lo instruyeron en la acción y en el acento:
"Así debes hablar, y ésta es la postura que debes adoptar."

(V, II, 89 – 100)

Ellos lo seguirían, visitándolas "de Moscovitas, o Rusos, me parece". "Tienen, como propósito, parlamentar, cortejar y bailar." Cada galán conocerá a su dama por el favor particular que le ha regalado, rimado (V, II, 120 - 125), y se dirigirá a ella. La Princesa, entonces, ideó una burla: ellas los recibirían también enmascaradas y con los favores cambiados: rondarían sus galanes, así, a la doncella equivocada (V, II, 126 – 135).

"Han sonado la trompeta. Poneos las máscaras, que vienen los enmascarados" (V, II, 157). "…be *mask'd*; the *maskers* come." Salen ahí unos Moros Negros ("Blackamoors"), con acompañamiento musical. Se adelantó Polilla, el ridículo paje, que erró su embajada, o representación ("¿Es ésta tu perfección? ¡Quita de aquí, bellaco!" [V, II, 174]), y entraron luego el Rey y los tres caballeros "en traje de Rusos, y *con carátula*" ("*visored*"), y pelaron la pava con la moza que no era, divirtiéndolas mucho, hasta que los despidieron ("Veinte *adieus*, mis congelados Moscovitas" [V, II, 265]). Comentaron inmediatamente después la escena (V, II, 266 – 285), y quisieron continuar la broma. Supieron que volvían, sin trajes ni antifaces.

--Quejémonos, diciendo que han estado aquí unos bobos,
Disfrazados de Moscovitas, en traje de mamarracho,
Y preguntémonos en voz alta quiénes serían, y con qué fin
Habrían escrito tan torpemente sus pobres entremeses, con su prólogo,
Y se habrían presentado con unas pintas tan ridículas
En nuestras tiendas.

(V, II, 302 – 307)

Y eso hicieron (V, II, 357 – 388), hasta que ellos confesaron, arrepentidos (V, II, 390 – 458). Berowne entendió entonces el engaño:

--Ya veo la trampa. Convinieron,
Conociendo por adelantado nuestra comedia,
Estropearla como si fuera un Auto de Navidad.
Algún gacetilla, algún lisonjero, algún zanni*,*
Algún corrillero, algún caballero trinchador, algún Juanillo,
Que arruga sus mejillas con sus sonrisas, y conoce el truco
Para hacer reír a mi señora cuando ella está bien dispuesta,
Les sopló nuestras intenciones. Una vez descubiertas éstas,
Las damas cambiaron sus favores, y nosotros,
Siguiendo las señales, no cortejamos sino la señal de nuestra amiga.

(V, II, 460 – 469)

En *El rey Enrique VIII* (1)

Interrumpieron el banquete que ofrecía el Cardenal Wolsey:

--¿Y ahora qué? ¿Qué es esto?
--   Una noble tropa de forasteros,
Que eso parecen, han dejado su barca y han pisado nuestro suelo,
Y ahora se dirigen hacia aquí, en calidad de grandes embajadores
De príncipes extranjeros.

(I, IV, 53 – 56)

"Troop", que traduzco "tropa", vale en inglés compañía de representantes. Se trataba del Rey Enrique VIII, con otros, "como *enmascarados*" ("as *masquers*"), "en hábito de pastores, conducidos por el Chambelán". El Chambelán explicó luego que aquellos zagales fingidos no hablaban inglés, y que habían dejado sus rebaños para "mirar a estas damas y solicitar / una hora de fiesta [*revels*] con ellas" (I, IV, 64 – 72). Escogió, entonces, el Rey a Ana Bolena, y bailó con ella, enamorado súbito, quitándose ahí de Catalina, su esposa (I, IV, 75 ss.).

En *El rey Enrique VIII* (2)

En el valle de Andren, entre las villas de Guynes y Arde, celebraron la paz nueva entre Francia e Inglaterra sus monarcas, con todos los suyos (I, I, 13 – 45).

Buckingham, "prisionero en su cámara" por una enfermedad (I, I, 4 – 5), no pudo asistir.

-- *Entonces os perdisteis*
La visión de la gloria terrenal: los hombres podrían decir
Que, hasta ese momento, la pompa era doncella, y ahora se casaba
Con uno que valía mucho más que ella. Cada día que pasaba
Servía de maestro al siguiente, hasta que el último de ellos
Hizo suyas todas las maravillas que lo habían precedido. Hoy los franceses,
Relucientes, cubiertos de oro, como dioses paganos,
Apagaban a los ingleses; y mañana
Hacían, de Gran Bretaña, la India: todos
Exhibían las riquezas de una mina. Sus pajes, casi enanos, parecían
Querubines, todos dorados; y las damas, asimismo,
No acostumbradas a trabajar, sudaban, casi, con todo el orgullo
Que las acompañaba, de manera que sus fatigas
Coloreaban sus mejillas.

(I, I, 13 – 26)

Fue una "*máscara*" ("*masque*") "incomparable" (I, I, 26 – 27). Hubo luego un torneo:

--…*Cuando estos dos soles*
(Que así los resumen) vieron que sus heraldos movían
Sus nobles espíritus a las armas representaron sus papeles [they did perform]
Traspasando el compás del pensamiento, de modo que aquella antigua historia fabulosa
pareció ahora posible, ganó crédito,
Y creemos en Bevis.

(I, I, 33 – 38)

Bevis es un héroe legendario, novelesco, de romancero.

-- *Y ¿quién guió,*
Quero decir, quién juntó el cuerpo y los miembros
De este magnífico deporte [sport]…?

(I, I, 45 – 47)

Armó aquella invención el Cardenal de York.

En *El sueño de una noche de San Juan*

Oberón: *¿Cuánto tiempo pensáis quedaros en este bosque?*
Titania: *Quizás hasta después de las bodas de Teseo.*
Si tenéis paciencia y queréis bailar en nuestro corro,
Y ver nuestras fiestas lunares [moonlight revels], seguidnos…

(II, I, 138 – 141)

Oberón: *¡Que suene la música! Ven, reina mía, cojámonos de las manos*
Y mezamos el suelo de estos durmientes.
Ahora que tú y yo somos de nuevo amigos,
Bailaremos mañana, a medianoche, con toda solemnidad,
En casa del duque Teseo, triunfalmente,
Y la bendeciremos para que goce de gran prosperidad.
Allí estas dos parejas de leales enamorados
Se casarán, con Teseo, en medio de grandes alegrías.

(IV, I, 83 – 91)

Es, "casi, la hora de las hadas" (V, I, 350), y Puck, trasgo trasto, barre, con su escoba (será una especie de prólogo), el polvo (V, I, 375 – 376) de la "casa santificada" (el alcázar de Teseo), para que entren Oberón, Titania, y su compañía de hadas y duendes y bendigan la noche de bodas y los matrimonios de Teseo e Hipólita, Lisandro y Hermia, Demetrio y Helena, volviéndolos prósperos y fecundos con su corro rimado, mágico (V, I, 377 - 408).

En *La Tempestad*

Próspero ordenó a su "industrioso servidor" (IV, I, 33), Ariel, que trajese a su "cuadrilla" ("the rabble"), pues debía "presentar ante los ojos de esta joven pareja" (IV, I, 39 – 40) "cierta vanidad de [su] *Arte*" (IV, I, 41). Ésta fue una máscara nupcial que Ariel y sus "compañeros menores" (IV, I, 35) representan. En ella Iris, Ceres y Juno bendicen a los novios. Pero es "embrujo" ("spell") (IV, I, 128), y el desterrado Duque, acordándose de la traición de Calibán, lo rompe: "*Our revels now are ended*" (IV, I, 148). "Nuestra máscara termina aquí." La "fábrica" de aquella "visión" no tenía fundamento, y se disolvía (IV, I, 151). Eran, sus "actores", "espíritus", y "se han desvanecido en el aire" (IV, I, 148 – 150). La boda de Fernando y Miranda no vale: es, nada más, teatro.

Banquetes

Prólogo

En *Tito Andrónico*, en *Timón de Atenas* y en *La Tempestad* sendos banquetes más o menos teatrales sirven a sus héroes para descubrir, o recordar, las malas acciones de sus enemigos, o de sus falsos amigos, y castigarlas.

En *Tito Andrónico*

Tamora, antigua reina goda y nueva Emperatriz de Roma, hace a la Venganza, sus dos hijos a sus "ministros", el Asesinato y la Violación. Son figuras de *autos morales* (*morality plays*). Le salen así a Tito Andrónico, creyéndolo tarado, y le piden que invite a un "*banquete*" a su hijo Lucio, que venía hacia Roma con "una banda de Godos en pie de guerra", amenazándola, asegurándole que ella, doña Venganza, traerá a la Emperatriz y a sus hijos, para que pueda castigar en ellos sus ruinas. Quería con eso Tamora emboscar a Lucio (V, II, 1 – 120). El general romano los ha conocido, y disimula. Sacará partido de la invención de Tamora.

Tito Andrónico ha matado a los hijos de Tamora, y ha hecho unos pasteles con sus sesos, y se los servirá a su madre. "I will *play* the cook." "Representaré al cocinero…" (V, II, 204) Y, efectivamente, se presenta "como cocinero, sirviendo los platos", acompañado de su hija Lavinia, velada, su camarera terrible.

--¿Por qué vas vestido así, Andrónico?
--Quiero asegurarme de que todo salga bien
Para entretener a vuestra alteza y a vuestra emperatriz.

(V, III, 30 – 32)

Luego degollará a su hija Lavinia, para remediar sus honras, denunciará los crímenes de los hijos de la Goda, y, después de espantar a Tamora, explicándole cómo se ha cenado a sus hijos, le dará muerte. La fiesta sigue: todavía morirán acuchillados Tito y Saturnino (V, III, 26 – 66).

El Banquete, por lo tanto, continúa la máscara que han representado Tamora y sus dos hijos.[9]

[9] Licaón, para probar la divinidad de Zeus, le sirvió la carne de un niño que tenía rehén, o bien, para castigar a Dios Padre por haberse ayuntado con su hija Calisto, le sirvió a Árcade, el fruto de aquella traición a su hospitalidad. Zeus volcó la mesa con muy malos modos, y fulminó a su anfitrión, o lo transformó en lobo. Tántalo inmoló a su hijo Pélope, lo troceó, cocinó sus pedazos, y los sirvió a los dioses.

En *Timón de Atenas*

*****

Don Timón dio una fiesta en su casa (I, I, 271). En su Salón sonaban los oboes. Sirvieron un Banquete. Tocaron una trompeta.

Timón: *Y ahora ¿qué?*
Criado: *Perdonadme, señor, hay ciertas damas en la puerta que desean vivamente ser admitidas.*
Timón: *¿Damas? ¿Y qué quieren?*
Criado: *Viene con ellas un heraldo, mi señor, que os descubrirá sus voluntades.*

[Sale Cupido.]

Cupido: *¡Ave, noble Timón, y saludo a todos*
Los que probáis su bonanza! Los cinco mejores sentidos
Te reconocen como su patrón, y vienen libremente
Para felicitarte por tu abundante pecho. El oído,
El sabor, el tacto, el olfato, se levantan, contentos, de tu mesa,
Que ahora han venido sólo a hacer fiesta a tus ojos.
Timón: *Son todos bienvenidos: admitidlos con amabilidad:*
Música, ¡recíbelos como merecen! [Éntrase Cupido.]

Salieron entonces las damas, de Amazonas, y bailaron con los invitados, al son de la música de los oboes. Después del baile Timón las convidó.

(I, II, 122 – 164)

*****

Vio Timón que aquellos hombres que tanto le debían lo abandonaban cuando los necesitaba, y los invitó a otra fiesta, aunque no tenía nada (III, IV, 113 ss.).

La Mesa estaba puesta. Pidió a los Caballeros y Senadores que lo habían traicionado que se sentasen. Les sirvió bandejas cubiertas (III, VI, 55). "Pues estos amigos aquí presentes no son nada para mí y, por tanto, no merecen bendición alguna, y nada recibirán. / Quitad las tapas, perros, y lamed" (III, VI, 93 – 96). Al descubrirlas entendieron que los habían obsequiado con agua tibia que luego volcó Timón sobre ellos, maldiciéndolos (III, VI, 97 ss.).

Este Banquete teatral sirve de contrapunto a la primera máscara, y adelanta el que presentan los "ministros" de Ariel a los traidores, y que luego el "espíritu", de arpía, les arrebata, en *La Tempestad*.

En *La Tempestad*

"Varias Formas extrañas" sirven un banquete espléndido para el Rey de Nápoles y su séquito, y desaparecen luego. Próspero observa la acción, "arriba (invisible)". A todos admira aquel "retablo animado de títeres" (III, III, 21), y su "excelente pantomima" (III, III, 39), pero lo creen verdadero, y comerán las maravillosas viandas.

Pero el espectáculo no ha terminado. "Entra Ariel, de harpía", agita las alas sobre la mesa, y el festín se hace humo. A continuación recita los pecados de aquellos hombres.[10] Próspero lo felicita:

Próspero: *Bravamente has representado [perform'd], mi Ariel,*
La figura de esta harpía, con gracia devoradora:
De mis instrucciones, de todo lo que tenías que decir,
No has omitido nada: igualmente, con mucha viveza
Y rara observación, han hecho sus partes
Mis ministros menores. Mis altos hechizos hacen su papel,
Y a éstos, mis enemigos, los tengo ahora en mi poder ,
Atados a su distracción.

(III, III, 83 – 90)

Aquí Próspero se dirige a Ariel como *Director* de esta escena que el espíritu, con sus "ministros menores", los demás miembros de su compañía, ha representado, alabando su graciosa y exacta actuación. Queda clara, además, la doble condición de su *Arte*, mágica y cómica.

[10] A Fineo, porque descubría a los hombres los futuros que habían hilado los dioses para ellos, o por otros atrevimientos, lo cegó Zeus y luego hizo que las Harpías le arrebatasen toda comida que fuese a echarse a la boca y ensuciasen luego los platos. Ariel repite el mito; Timón sólo se inspira en él.

Sueltas

Prólogo

Éstas no son obras dramáticas cabales, pero tienen rasgos que las marcan como (pseudo)teatrales.

Tres Coros

*****

El Calderero Sly, el Caballero y sus Criados (personajes de un entremés cojo) forman el Coro principal, que mira, y glosa, la comedia de *La doma de la bravía*. Pero hay otros tres Coros menores.

*****

Lucencio: *Pero aguarda un poco, ¿qué* compañía *[*company*]* *es ésta?*
Tranio: *Amo, será algún* espectáculo *[*show*]* *con que nos dan la bienvenida a la ciudad.*

(I, I, 46 – 47)

El guiño metateatral está traído muy a propósito. El pisano Lucencio acaba de llegar a Padua con su criado, de estudiante, y ven que salen a escena (entran en la plaza) Baptista, con sus dos hijas, Bianca y Catalina, y los dos pretendientes de la pequeña, Gremio, "un *pantalone*", y Hortensio. Lucencio y Tranio "se apartan" y observan la escena, comentándola. Oyen, primero, que el Signior Baptista no dará a Bianca hasta que no haya casado a Catalina, mujer brava.

--Chitón, amo, aquí tenemos un buen pasatiempo.
Esa moza está loca de atar o es muy atrevida.
--Pero en el silencio de la otra observo
El suave comportamiento y la sobriedad de la doncella.
Calla, Tranio.

(I, I, 68 – 72)

Responde luego Bianca a su padre, obediente, y Luciano dice: "Atiende, Tranio, y oirás hablar a Minerva" (I, I, 84). Continúa la escena, y va vaciándose, hasta que quedan de nuevo solos Lucencio y su criado, y el amo confiesa que mientras miraba todo aquello "ociosamente" ("while idly I stood looking on") se ha enamorado de Bianca (I, I, 146 – 156).

*****

Tranio, que hace al criado astuto de la *Commedia dell'Arte*, oculta a Hortensio para que se encele espiando el cortejo amoroso de Lucencio y Bianca.

Tranio: *¿Es posible, amigo Licio, que doña Bianca*
Quiera a nadie que no sea Lucencio?
Os digo, señor, que a mí me come en la mano.
Hortensio: *Señor, para satisfaceros en lo que os he dicho*
Apartaos aquí y observad la manera de su enseñanza.

(IV, II, 1 – 5)

Lucencio se hace pasar por un tal Cambio, profesor de lenguas clásicas. Aquí enseña a Bianca el *Arte de amar* ovidiano, y su alumna aprende tan deprisa (IV, II, 6 – 10) que Hortensio la aborrece (IV, II, 11 – 31), logrando Tranio lo que pretendía, despejar el camino para su amo.

*****

Hay pequeña *comedia de errores*, que el Pedante finge ser Vincencio, el padre de Lucencio, y ha llegado a Padua el verdadero Vincencio. Petruquio y Catalina han asistido a la primera parte del enredo, y quieren saber cómo termina: "Te lo ruego, Cati, apartémonos aquí y veamos el final de esta controversia" (V, I, 54 – 55). Pasan muchas cosas, se entran todos menos los dos esposos, y Catalina dice: "Marido, sigámosles, y veamos el final de este follón [of this *ado*]" (V, I, 130).

(En *La doma de la bravía*)

Disfraces

*****

Dentro de la comedia de *La doma de la bravía* varios personajes fingen ser otros, verdaderos o fabulosos.

*****

Para entretener en su encierro a sus dos hijas el Signior Baptista quiere contratar, ha dicho, maestros "de música, instrumentos y poesía" (I, I, 92 – 95).

Lucencio, enamorado repentino de Bianca, representará la parte de un tal Cambio, estudiante de Rheims, que dará clase a las muchachas de "Griego, Latín y otras lenguas" (I, I, 186 – 193; II, I, 78 - 85).

Hortensio dice ser un Licio de Mantua, y será su profesor de música y matemáticas (I, II, 130 – 136; II, I, 55 - 60).

El Signior Baptista entrega un laúd a Hortensio y unos libros a Lucencio, y les ordena que vayan a ver a sus pupilas enseguida (II, I, 106 - 107).

Catalina no se deja, y rompe el laúd en la cabeza de Hortensio (II, I, 143 – 159). Su padre le pide que se ocupe de su hija Bianca. "Ella tiene aptitudes para aprender y agradecer vuestros buenos servicios" (II, I, 163 – 165).

Bianca recibe lecciones de sus dos maestros. Cambio revela su identidad escondiéndola entre versos ovidianos, mientras que Licio lo hace disimulada entre notas musicales. La joven no se decide por ahora (III, I, 1 – 79), pero a la otra (IV, II, 6 – 10) vemos ya a Bianca rendida al *Arte de amar* de Lucencio.

*****

Tranio, el criado de Lucencio, suplantará (pero lo tienen pactado) a su amo (I, I, 194 – 203; 216; II, I, 88 - 105). Ahora bien, necesita, para que adelante el cortejo del verdadero Lucencio, conseguir "un hombre" que haga las veces de su padre, Vincencio de Pisa, asegurando al Signior Baptista la dote prometida (III, II, 126 – 133). Su "ángel antiguo", "un mercader, o un pedante", servirá, puesto que, por su "traje formal", por sus "andares" y su "gesto" parece un "*padre*" (IV, II, 59 – 65). El *Pedante* repite, claro, a Graciano, el *Segundo Viejo* de la *Commedia dell'Arte*, médico o leguleyo boloñés. Instruido por Tranio (el *Primo Zanni* de la *Commedia italiana*) el Pedante negocia con el Signior Baptista el matrimonio de su "hijo" Lucencio (Tranio disfrazado) con Bianca (IV, IV). Más adelante llegará el verdadero Vincencio, el padre de Lucencio, y habrá una escena (V, I, 6 – 99) que parece segunda, abreviada *Comedia de errores*.

*****

Petruquio, para desbravar a Catalina, se fingirá bruto. A su boda acude vestido a lo ridículo (III, II, 41 – 61). Tranio intuye que con su traje de mamarracho quiere empezar la doma de su esposa: "He hath some meaning in his mad attire" (III, II, 122).

Muñeca rusa de enamorados

(En *Trabajos de amor perdidos*)

Sale Berowne, "con un papel", diciendo en prosa su amor (pero ya ha enviado a su dama su melancolía rimada en un soneto) (IV, III, 1 – 18). Ve que viene, entonces, el Rey, "con un papel", y se aparta, para observarlo. El Rey lee sus versos amorosos (IV, III, 24 – 40), ve que viene Longaville, "¡y leyendo!" (IV, III, 42), "con varios papeles", y se oculta en otro rincón. Longaville lee su "soneto" (IV, III, 57 – 70), hasta que percibe "compañía" (IV, III, 74) y se esconde en otro lugar. Y sale Dumain, "con un papel", recitando otro "soneto" (IV, III, 98 – 117) cursi.

Berowne conoce exactamente su función coral (él comenta las acciones y palabras de sus compañeros de Academia):

--*Al escondite, al escondite, es un viejo juego de niños.*
Yo, como un semidiós, me siento aquí en el cielo,
Y espío con atención los secretos de estos pobres desgraciados.

(IV, III, 75 – 77)

"En el cielo" quiere decir, arriba, en el lugar del Coro.

Berowne ha visto sucesivamente las escenas que han representado el Rey, Longaville, y Dumain; el Rey, las de Longaville y Dumain; Longaville, la de Dumain. Es una especie de juego de muñecas rusas.

En una Academia ideal, en el Parque de Navarra, habían jurado todos dedicarse al estudio tres años, apartados de la pasión, y todos habían faltado a su palabra. Eran "cuatro chochas en un plato" (IV, III, 79), cuatro pardales que Amor había flechado y servía ahora fritos. Dumain, después de recitar su poema, suspira: "¡Oh! ¡Ojalá el Rey, Berowne, y Longaville / fueran amantes también!" (IV, III, 120 – 121) Así, si todos pecaban, cabría el perdón general, y licencia para darse al amor.

Salen de sus escondites ahí Longaville primero, y luego el Rey, confesándose. Berowne, en cambio, intenta burlarse de ellos. Sale el último, y dice:

--Vos habéis descubierto su paja, el rey vuestra paja ha visto,
Mas yo una viga encuentro en cada uno de vosotros tres.
¡Oh! ¡Acabo de asistir a una escena ridícula,
Llena de suspiros, gemidos, tristezas y dolor.
¡Oh! ¡Con qué paciencia estricta me he mantenido sentado,
Para ver a un Rey transformado en mosquito,
A un Hércules formidable azotando un molinete,
Al profundo Salomón componiendo una letrilla,
Y a Néstor jugando a la peonza con los chiquillos,
Y al crítico Timón riéndose de vanos juguetes!

(IV, III, 158 - 167)

Inmediatamente, sin embargo, descubren a Berowne también bobo, enamorado. "¡Culpable, mi señor, culpable! Confieso, confieso" (IV, III, 202). "¡Oh! Despedid a este *público* [Dismiss this *audience*], y os diré más" (IV, III, 206), dice, por Costard, el criado gracioso, y Jaquenetta, la *Servetta*.

Ganímedes (Rosalinda travestida) hace la parte de Rosalinda

*****

El duque de antes tenía una hija, Rosalinda, y otra el de ahora, Celia. Las primas se habían criado juntas, y se amaban como gemelas. Federico, que nació malo, fue a peor, y con el odio que le guardaba a su hermano cubrió también a su sobrina, echándola de sus tierras.

Celia: *Me digas lo que me digas, yo me voy contigo.*
Rosalinda: *¿Por qué? ¿Y adónde iremos?*
Celia: *A buscar a mi tío en el Bosque de Arden.*
Rosalinda: *¡Ay, qué peligroso nos resultará*
Siendo doncellas, viajar tan lejos!
La belleza provoca a los ladrones antes que el oro.

(I, III, 101 – 106)

El bosque es un lugar siniestro, país de sátiros, o de satiriasis, que pierde a las muchachas. Rosalinda, por despistar, iría de chaval, con hacha y lanza (I, III, 113 – 114), adoptaría "un exterior fanfarrón y marcial" (I, III, 116), y se haría llamar Ganímedes, como el paje de Júpiter (I, III, 120 – 121).

Celia se puso de pastora.

Rosalinda: *Pero ¿cómo os llamaréis vos?*
Celia: *Algo que haga referencia a mi estado.*
Ya no Celia, sino Aliena.

(I, III, 122 – 124)

Celia, la hija del mal Duque, se extrañaba con eso de su padre y de su patria.

"Ahora nos vamos contentas, / a la libertad, que no al destierro" (I, III, 133 – 134). Arden, entonces, es también, para las primas, un espacio libre, donde se mudan si quieren los nombres y el género, y pueden jugar a ser otra cosa, nueva.

*****

Se entró también Orlando en el bosque de Arden, huido. Orlando había enamorado a Rosalinda, y se había aficionado a ella. Cuando Rosalinda se enteró de su presencia, se quejó: "¿Qué haré ahora con mis calzas y mi jubón?" (III, II, 215 – 216) Urdió, entonces, una trama: "Hablaré con él como si fuese un lacayo fresco, y, bajo ese hábito, representaré, delante de él, al villano" [I will (…) *play* the knave with him…] (III, II, 290 – 292). Se lo dice Rosalinda, aparte, a Celia. Rosalinda, haciendo a Ganímedes, juega con Orlando. No puede ser, le dice, que esté enamorado, pues no lleva ninguna de sus "marcas" (no bastan los versos que cuelga de todos los árboles): "el rostro enjuto", "la mirada hundida", "ojeras", "un espíritu incuestionable", "una barba descuidada", las calzas sueltas, el sombrero sin cinta, "las mangas desabotonadas", "los zapatos desatados", "y toda" su persona "demostrando una desaliñada desolación" (III, II, 359 – 371). Ganímedes le dirá su "remedio" (III, II, 358): él ya ha curado a alguno, "de esta manera" (III, II, 394 – 395): haría Ganímedes la parte de la amiga, imitando su *acción*, y él la cortejaría (III, II, 395 – 412). Y así lo harán, hasta el punto que Celia los casará en una boda de mentirijillas (IV, I, 36 – 190). La ceremonia válida, de ley, será otro día.

Rosalinda: *Ah, entonces, mañana ¿no podré hacer las veces de Rosalinda?*
Orlando: *Ya no puedo seguir viviendo con mi pensamiento nada más.*

(V, II, 48 – 50)

Rosalinda continúa entonces el engaño. En su nueva invención él, "Ganímedes", puede "las cosas más extrañas": desde los tres años ha "conversado con un mago" bueno. "Si amáis a Rosalinda de corazón, como manifiesta vuestro gesto, cuando vuestro hermano se case con Aliena, os casaréis vos con ella", le asegura, diciéndole que la pondrá delante de sus ojos (V, II, 59 – 68). Y así aparecerá Rosalinda, de novia, de la mano de su hermana Celia, detrás de Himeneo, acompañada de música (V, IV, 107 ss.).

(En *Como gustéis*)

Boda de Piedra de Toque y Audrey

Jaques espía las bodas ridículas de Piedra de Toque, el bufón, y la pueblerina Audrey. Comenta, aparte: "Me gustaría ver esta reunión" (III, III, 40). Y luego, cuando el cura no quiere celebrar el matrimonio, porque no hay padre, o padrino, que dé a la novia, Jaques sale: "Proceded, proceded, yo la entregaré" (III, III, 65).

(En *Como gustéis*)

“a pageant truly play’d” (pastoril)

Corino labra las tierras y cuida el ganado que “Aliena” (Celia) y “Ganímedes” (Rosalinda) han comprado en Arden. Muchas veces sus amos nuevos han manifestado su curiosidad por “el pastor que se quejaba de amor” y “la orgullosa y desdeñosa pastora”, “su amiga”.

Corino: *Si queréis ver cómo representan una égloga verdadera*
La pálida tez del amor sincero
Y el resplandor rojizo del desprecio y del orgulloso desdén
Seguidme un poco, y os conduciré,
Si queréis oírlo.
Rosalinda: *Oh, venga, vámonos.*
La contemplación de los amantes alimenta a los enamorados.
Llevadnos allí, y diréis
Que soy un actor muy atareado en su comedia.

(III, IV, 43 ss.)

“I’ll prove *a busy actor* in their *play*” (III, IV, 55). Miran así, escondidos, a Silvio cortejando a Febe, que no le hace caso, y Rosalinda, en efecto (haciendo a Ganímedes), interrumpe su acción, se mete en su comedia, y enamora sin querer a la fría pastora (III, V).

(En *Como gustéis*)

Burlas de Falstaff

(En *Las alegres comadres de Windsor*)

*****

La señora Ford y la señora Page, las alegres comadres de Windsor, son las *autoras* de las diversas escenas que sirven de lección a Falstaff. También son las principales actrices del reparto.

*****

Falstaff, viéndose pelado, e imaginando que la señora Ford y la señora Page son sus enamoradas secretas, para gozar de sus carnes, y de los monederos de sus maridos, que ellas manejan, va a rondarlas con sendas cartas (I, III, 29 – 80).

*****

Meg (la señora Page) y Alice (la señora Ford) recibieron los billetitos amorosos de aquel "borracho flamenco" (II, I, 23) y se confabularon para escarmentarlo (II, I, 1 – 105). "¿Qué tempestad, digo, arrojaría a esta ballena, con tantas toneladas de aceite en su barriga, a las playas de Windsor? ¿Cómo me vengaré de él? Creo que la mejor manera será entretenerlo, dándole esperanzas, hasta que el vil fuego de la lujuria lo haya derretido en su propia grasa" (II, I, 61 – 62).

*****

Meg y Alice son perfectamente conscientes de la naturaleza teatral de su acto:

> --*Señora Page, recordad vuestro* pie [remember you your *cue*].
> --*Te lo garantizo: si no* interpreto *bien mi parte,* pítame […if I do not *act* it, *hiss me*].
>
> (III, III, 33 – 34)

Visitaba, cachondo, Falstaff a la señora Ford, y anunciaron que la señora Page estaba en la puerta. "No me verá: me esconderé detrás de la cortina ["the arras"]" (III, III, 82 – 83). Luego las dos "alegres esposas de Windsor" representarán una escena (III, III, 84 – 170) para meter miedo al gamberro (¡que viene mi marido!) y obligarlo a esconderse en la cesta de la ropa sucia, que echarán los criados al río. Así lo sacaban a la vergüenza.

*****

Todavía quisieron las comadres “armar una trama” (“lay a plot”) para “probar” los celos de maese Ford y curar a Falstaff, cuya “disoluta enfermedad” no podía obedecer sólo a la “medicina” que ya le habían administrado (III, III, 176 – 178).

Esta vez las donairosas dueñas pidieron que Falstaff, para salvarse del marido celoso, que llegaba, fingiese ser “la gorda de Brainford”, poniéndose su vestido. Maese Ford, cuando lo vio, como había prohibido la entrada en su casa a la “bruja”, lo apaleó (IV, II).

*****

No acabó ahí la educación y reforma del golfo. Con tal de poner “punto final a la burla”, y avergonzarlo “públicamente”, las comadres citan a Falstaff en el Parque de Windsor, a la sombra del roble mágico de Herne. “Hale, a la forja con ello, entonces: dale forma, que no quisiera que las cosas se enfriasen” (IV, III, 207 – 211). Pero esto ya lo hemos visto.

Otros dos entremeses mezclados en la comedia de *Las alegres comadres de Windsor*

*****

Pistola y Ratero, "seguidores" de Falstaff, malcontentos, urden "operaciones" (I, III, 85) para vengarse de su capitán: descubrirán su "humor" (I, III, 90) a los maridos que el gordo quiere encornudar (I, III, 81 ss.).

Ya han sido informados de las intenciones de Falstaff. Maese Page se fía de su esposa; Maese Ford, no. Maese Ford utilizaría "un disfraz" para "sondar a Falstaff" (II, I, 225 – 227) y averiguar si lo engañaba con su mujer. Se hizo pasar por un tal maese Brook emborricado con la señora Ford y pidió al obeso caballero que la tentase hasta ganarla para él, y cobraría por la faena (II, II, 139 ss.). Sir Falstaff cumplió: le contó su primera y desventurada cita, y le prometió que adelantaría con ella a la otra (III, V, 52 ss.).

*****

Otro *paso* o *entremés*, en la forma y en el tema. Entraba el Doctor Cayo (*il Dottore*), y su *criada*, doña Rápida, escondía a Simple (el *Bobo*) en el armario. El Doctor pide entonces, primero, que le saque "une *boitine* verde…una cajita, una cajita verde" (el color de los celos) del armario, y luego mete él la mano buscando "unas muestras", y palpa algo: "¡O *diable*, *diable*! ¿Qué hay en mi armario?" Pide su estoque, y va a pinchar (y nos acordamos de Hamlet, acuchillando a Polonio, que lo espiaba detrás de la cortina), y Simple sale espantado, y explica que viene con un recado para la alcahueta… (I, IV, 33 – 79)

Interludio

(En *Noche de Reyes*)

María, la criada de la Condesa Olivia, quiso hacer de Monsieur Malvolio, el mayordomo, "recreación común" (II, III, 136). Era "a veces (…) una especie de puritano" (II, III, 140), y "un asno afectado" (II, III, 147 – 148) que se piensa "colmado (…) de excelencias" y sostiene, sobre esa "base", la "fe de que todo aquél que le pone los ojos encima lo ama": María aprovechará este "vicio" para armar su "venganza" (II, III, 149 – 153). Para ello dejará caer, donde él las encuentre, cartas falsificadas de la Condesa, que la descubran enamorada de él (II, III, 160 – 167). Será "deporte digno de reyes", y "medicina" que le curará la ventolera (II, III, 172 – 173). La ayudarán Fabián, el Bufón, don Tobías Regüeldo y don Andrés Demacrado. Buscan, con la burla, llenarlo de una "notable vergüenza" (II, V, 5).

María ordena a sus compinches que se escondan detrás de un árbol y desde allí observan, divertidos, cómo la carta que encuentra en el suelo convierte a Malvolio en "un idiota contemplativo" (II, V, 13 – 22). En la carta "Olivia" sueña a Malvolio en medias amarillas, "un color que encuentra abominable", y con "las ligas cruzadas", "una moda que detesta", y sonriéndole constantemente, cosa que la ofenderá mucho, pues anda melancólica (II, V, 197 - 205). Tanto disfruta don Tobías con la broma que no pedirá a María "otra dote que otra burla como aquélla" (II, V, 184 – 185), y, en efecto, terminará la comedia casado con la *dama donaire*.

En efecto Malvolio "obedece punto por punto" las instrucciones de la carta (III, II, 65 ss.), y se presenta con esa pinta a su ama. Parece, claro, por sus "extrañas maneras", "poseído" (III, IV, 8 – 9), "desquiciado" (III, IV, 13), "embrujado" (III, IV, 102). Padecía, según el diagnóstico de la Condesa, "la locura de la noche de San Juan" (III, IV, 55). Pide que lo cuiden (III, IV, 61 – 62), y que recen por él (III, IV, 120 – 121).

Pero la broma tiene un segundo acto. Encerrarán a Malvolio "en un cuarto oscuro" para "placer" de sus burladores y "penitencia" suya, "hasta que nuestro pasatiempo se quede sin aliento y nos lleve a tener misericordia de él" (III, IV, 136 – 140).

Don Tobías Regüeldo lo visitará en aquellas tinieblas con hábito y barba de cura, y será "don Topas" (IV, II, 1 –3), y confundirá a Malvolio de tal modo que llegue él mismo a dudar de la realidad (IV, II).

Don Tobías pensó poner freno al juego, por miedo a enfadar a su sobrina, la Condesa (IV, II, 70 – 73).

En una carta escrita en su mazmorra, y dirigida a Olivia, Malvolio se quejaba, que lo usaban mal, mencionando su billetito de enamorada (V, I, 300 – 310). Por fin confesaron que habían representado aquel "interludio", intermedio o entremés ("*interlude*"), para castigar a Malvolio, y corregirlo (V, I, 358 – 372).

Diálogo entre el Bufón y el Soldado

(En *Bien está lo que bien acaba*)

Para destapar la cobardía del fanfarrón Paroles, *Capitano*, usando los uniformes del enemigo lo emboscaron, lo ataron, le vendaron los ojos y le dieron ridículo tormento verbal en una lengua extraña, inventada, que traducía luego uno, obligándolo a revelar “los secretos de [su] campamento” (III, VI, 1 – 104; IV, I; IV, III, 95 ss.). “Pero ¿vamos a tener este *Diálogo entre el Bufón y el Soldado*?” (IV, III, 94 – 95) Se refiere al interrogatorio de Paroles.

La "inoportuna *tragedia*" de *Basiano*

(En *Tito Andrónico*)

Han encontrado a Basiano, el hermano del emperador de Roma, en una fosa, muerto, y, dentro de ella, que han tropezado y caído allí por accidente, a Marcio y Quinto, hijos de Tito. Y entra Tamora con un papel que ha contrahecho, en el cual revela el "complot" (vale también en inglés "argumento") de Marcio y Quinto para matar a Basiano: "Entonces demasiado tarde traigo este escrito fatal, / el argumento de esta inoportuna *tragedia*…" (II, III, 264 – 265)

Está, pues, dentro de "la lamentabilísima *Tragedia Romana* de Tito Andrónico" (es el título que le dan las tres ediciones en cuarto) esta otra, "inoportuna", de *Basiano*.

"this grand *act*": boda de Teseo e Hipólita

(En *Los dos nobles parientes*)

Teseo: *…Id y haced leva*
De nuestros mejores instrumentos, mientras nosotros despachamos [dispatch]
Este gran acto *de nuestras vidas, esta arriesgada gesta*
Del destino en el matrimonio.

(I, I, 162 – 165)

Se casaba Teseo con Hipólita, reina de las Amazonas, e interrumpieron el teatro de sus bodas tres reinas enlutadas, con una querella particular. Sus bodas (toda boda lo es) eran, en efecto, teatrales:

> "Música. Sale Himeneo con una antorcha encendida; un Muchacho, con una túnica blanca, lo precede, cantando y derramando flores; detrás de Himeneo, una Ninfa, las trenzas sueltas[11], con una guirnalda de trigo en las manos. Luego Teseo, acompañado de otras dos ninfas con las cabezas tocadas con sendas coronas de trigo[12]. Luego Hipólita, la novia, conducida por Pirítoo y otro. Lleva también una guirnalda en la cabeza, y las trenzas le caen sobre los hombros. Detrás de ella, Emilia le lleva la cola del vestido…"

El *Epitalamio*, que canta el Muchacho, bendice a los novios (I, I, 1 – 24). Teseo quería, de todos modos, terminar antes aquel "acto" que santificaba su matrimonio: "¡Vámonos al templo! No dejéis un punto / de la sagrada ceremonia" (I, I, 130 – 131)

--*Ah, mis buenas señoras,*
Éste es un servicio, al que voy,
Más grande que ninguna guerra; me importa más
Que todas las hazañas que he llevado a cabo
O pueda realizar en el futuro.

(I, I, 170 – 174)

Pudieron más las suplicantes, pero Teseo insistió en que la fiesta continuase con todo su esplendor, que él regresaría victorioso antes de que se acabase (I, I, 221 – 225).

---

[11] Señal de las vírgenes.
[12] Cereal que pide la fertilidad.

Alrededor del príncipe travieso

Uno

(En *La primera parte* de *El Rey Enrique IV*)

Harry Percy, apodado "Espuela Caliente", había derrotado a los rebeldes escoceses. El Rey Enrique confesaba su tristeza, y su pecado: envidiaba a Northumberland, que tenía un hijo de tantas gracias, mientras que él era el padre de un príncipe gamberro:

--…*¡Oh! Si pudiera probarse*
Que un hada noctámbula cambió
A nuestros niños en sus cunas, en pañales,
Y llamó al mío Percy, al suyo Plantagenet.
Tendría, entonces, yo, a su Enrique, y él al mío.

(I, I, 76 – 90)

La escena es tabernaria. El príncipe tarambana, que conocía, seguramente, la decepción de su padre, dice un monólogo cómico:

--*Todavía no pienso como Percy, la Espuela Caliente del Norte, ése que me mata seis o siete docenas de escoceses para desayunar, se lava las manos, y le dice a su mujer, "¡Maldita sea esta vida tan aburrida! ¡Quiero trabajar!" "¡Oh, mi dulce Enrique!", dice ella, "¿Cuántos has matado hoy?" "Abreva a mi caballo roano", dice él, y contesta, "unos catorce", y, una hora más tarde, "poca cosa, poca cosa". Te lo ruego, llama a Falstaff. Yo haré la parte de Percy, y el condenado gordo hará a la dueña Mortimer, su esposa…*

(II, IV, 116 – 126)

Dos

(En *La primera parte* de *El Rey Enrique IV*)

Llamaba uno a las puertas de la taberna, de parte del Rey. Citaba a su hijo, el príncipe tuno, para reñirlo (II, IV, 318 – 331).

Falstaff: *Bien, mañana, cuando vayas a ver a tu padre, te cascará las liendres. Por el amor que me tienes, practica tu respuesta.*
Príncipe: *Haz tú la parte de mi padre, y examina los particulares de mi vida.*
Falstaff: *¿Eso quieres que haga? Contentísimo: esta silla será mi estado, esta daga mi cetro, y este cojín mi corona.*

(II, IV, 415 – 422)

Falstaff y Hal ensayaron el encuentro a lo ridículo. Primero hizo Falstaff al Rey Enrique (II, IV, 415 – 481). Echó al rostro de su "hijo" que echase a perder sus mocedades, y le ordenó que apartase de su compañía a todos menos a aquel "hombre virtuoso" (II, IV, 465), aquel Falstaff. Doña Rápida, la Tabernera, que decía el Coro, juzgó que interpretaba su parte con la misma gracia de esos "putos comediantes" ("harlotry players" [II, IV, 441 – 442]). Luego cambiaron los papeles, y el Príncipe representó a su padre, y Falstaff a Hal (II, IV, 482 – 536). El sainete trataba las calaveradas del príncipe, y la calidad de Falstaff. Cuando el sheriff los interrumpió, Falstaff protestó: "¡Quita, bellaco! Que continúe *la comedia* [Play out the play], que yo tengo mucho que decir a favor de ese Falstaff" (II, IV, 537 – 540).

Tres

(En *La segunda parte* de *El Rey Enrique IV*)

"A heavenly descension…"

Para espiar, divertido, a Falstaff, harán el Príncipe Hal y Poins (uno de los "humoristas irregulares" del Reparto) a sus camareros, poniéndose "dos chaquetas de cuero y delantales". El traje facilitó la metáfora:

--*¿De dios a toro? ¡Un descendimiento celestial! Fue el caso de Júpiter. ¿De príncipe a aprendiz? Una grosera transformación, la mía, pues en todo el propósito debe pesar tanto como la burla…*

(II, II, 162 – 169)

Y así lo hacen, y será una "excelente estratagema" (II, IV, 15 – 20). Observarán a Falstaff, harán de Coro de sus torpezas, y luego se descubrirán (II, IV, 231 – 307).

Cuatro

(En *La segunda parte* de *El Rey Enrique IV*)

Pero murió el Rey Enrique IV, y el príncipe lo sucedió, y dejó de jugar, y fue rey perfecto: él sobrevivía "tristemente", poseído del "espíritu" de su padre,

--…*Para mofarme de cuanto el mundo espera de mí,*
Para frustrar las profecías, y borrar
La podrida opinión que me ha juzgado
Por lo que parecía.

(V, II, 125 – 129)

Habían sido, pues, "apariencia", representación, sus viciosas mocedades. Esto era él. Desconocerá ahora a Falstaff, que había sido su escudero cuando fue estudiante capigorrón.

En *Troilo y Crésida*

Procesión, con Coro

Pándaro y Crésida se suben a las almenas para ver regresar de la batalla a los héroes troyanos. Éstos cruzan el escenario mientras Pándaro y Crésida dicen sus calidades, haciendo al *Coro*. Pasan así sucesivamente Eneas, Antenor, Héctor, París, Heleno y, por fin (a él iban) Troilo. Detrás de él salen "los soldados comunes" (I, II, 172 – 237).

Bufos

Ulises se queja de Aquiles, porque

--…yace tumbado en su tienda
Haciendo mofa de nuestros designios. Con él Patroclo,
Tirado en perezosa cama, se pasa el día
Insultándonos con sus groserías,
Y, con una acción *ridícula y torpe*
--La cual, el infamador llama imitación—
Nos saca en procesión [He pageants us]. A veces, gran Agamenón,
Asume [he puts on] tu diputación suprema
Y, pavoneándose como un cómico [like a strutting player] que tiene el juicio
En sus jamones, y juzga que nos enriquece
Oír el diálogo idiota que mantienen
Sus largas zancadas con el tablado:
Con estas penosas y exageradas apariencias
Interpreta [acts] tu grandeza. (…)
…Con esta materia rancia
El enorme Aquiles, retorciéndose en su pesado lecho,
Se ríe a carcajadas, y, con grandes aplausos,
Exclama, '¡Excelente! Es Agamenón clavado.
Ahora hazme [play me] a Néstor: aclara la voz, y mésate las barbas,
Como si estuvieses pronunciando algún discurso.'
Pues aunque su representación se halle tan lejos de su modelo como los extremos
De dos líneas paralelas, o como Vulcano de su esposa,
El bueno de Aquiles exclama aún, '¡Excelente!
Es Néstor, desde luego. Ahora, Patroclo, interprétalo para mí [play him me]
Armándose para responder a alguna alarma en medio de la noche.'
Y entonces, ¡ay!, las debilidades y los defectos de la edad
Sirven de escenario [scene] para la carcajada: tose, y escupe,
Y, luchando con dedos temblorosos con su babera,
Sacude los remaches. Con este pasatiempo
Don Valor se muere, y grita, '¡Ay, basta, Patroclo,
O dame costillas de acero! Reventaré, si no,
De gozo.' Y así, de esta manera,
Todas nuestras capacidades, nuestros dones, nuestras naturalezas, nuestras formas,
(…)
…sirven
De asunto a estos dos para fabricar paradojas.

(I, III, 145 – 184)

Es todavía peor, porque Áyax, "imitando a estos dos", obliga a Tersites, su bufón, "un esclavo cuya bilis acuña infamias como casa de moneda", a burlarse de las acciones y las palabras de los prohombres griegos (I, III, 185 – 210).

Patroclo (por distraer la cólera de su amigo) y Tersites (para divertir a su amo) vuelven, con sus remedos, a los héroes griegos, en *esperpentos*.

Ulises, dramaturgo

Para picar a Aquiles, y que dejase de una vez su tienda, y la viciosa compañía de Patroclo, y saliese a hacer matanza de troyanos, Ulises pidió a los griegos principales que pasasen por delante de su tienda y lo tratasen como a un extraño, como olvidados de él. Él, luego, hará la glosa de la escena, que valdrá como *persuasio* (III, III, 38 – 217).

“*Auto de Cupido*”

Pándaro ha arrimado a su sobrina Crésida y a Troilo. La chica recelaba. El chico no: “Oh, mi dama no debe temer nada. En todo el *auto de Cupido* [“*Cupid’s pageant*”] no se representa [presented] ningún monstruo” (III, II, 71 – 72).

"*Auto de Áyax*"

Tersites, el bufón, va a burlarse de Áyax, la víspera de su duelo con Héctor: "Asumiré su presencia [I will *put on* his presence]. Pide a Patroclo que me haga preguntas. Veréis *el Auto de Áyax* [*the pageant of Ajax*]" (III, III, 271 – 273). Patroclo siguió sus instrucciones, y Tersites imitó "la manera de Áyax" (III, III, 274 – 300), fingió que se entraba, y Aquiles (su público) aplaudió su "pantomima" (acotación escénica: III, III, 300).

Escena amorosa de Diomedes y Crésida

Diomedes y Crésida representan una escena amorosa delante de la tienda de Calcas. La espían, por un lado, Troilo y Ulises, y, por otro, Tersites, comentándola, formando dos Coros. Luego, cuando se entren los nuevos amantes, Tersites glosará, en apartes, la conversación de Troilo y Ulises (V, II, 1 – 188).

Troilo, al menos, es consciente de la naturaleza teatral de la escena:

Ulises: *Todo está acabado, mi señor.*
Troilo: *Sí.*
Ulises: *Y ¿por qué nos quedamos, entonces?*
Troilo: *Para registrar en mi alma*
Cada sílaba que han pronunciado aquí,
Pero, si cuento lo que estos dos han correpresentado [did co-act],
¿No mentiré al publicar la verdad?

(V, II, 121 – 125)

“an antic disposition”

*****

Hamlet, asombrado para siempre, llamó al camerino a Horacio, su compañero de pupitre, y a Marcelo. “Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, / de las que sueña vuestra filosofía” (I, V, 174 – 175), dice vagamente, y anuncia luego que a partir de ese momento parecerá “raro”, “extraño”, porque va a aparentar “*una disposición grotesca*” (“*an antic disposition*”) (I, V, 178 – 180) cuyo secreto propósito solamente ellos conocerán, y deben disimular. Disposición “significa asimismo el estado de la salud”, y “se llama también la proporción y simetría de las partes del cuerpo, gallardía o gentileza” (*Aut.*).

Hamlet, desde ahora, por ahora, representará al *loco*, menos cuando se ve a solas con los comediantes, con Horacio, o en apartes, o cuando se queda solo (con nosotros) en el escenario.

Hará el príncipe al tarado, y el Rey Claudio investigará su “grotesca” “disposición”, querrá conocer sus orígenes, averiguar si es verdadera o postiza. Usará para ello a Polonio (y éste, a su vez, a su hija Ofelia), a Rosencrantz y Guildenstern, y a la Reina. Polonio, *Viejo* ridículo, arma (dirige) dos escenas en las cuales observará, escondido, el comportamiento de Hamlet.

*****

Rey: *¿Cómo podremos probarlo con mayor seguridad?*
Polonio: *Sabéis que a veces se pasa horas dando vueltas*
A este patio.
Reina: *Sí, así es.*
Polonio: *Pues en una de ésas le soltaré a mi hija.*
Vos, señor, y yo, nos pondremos detrás de un tapiz
Y acecharemos el encuentro. Si no la ama
Y no es eso lo que le ha torcido la razón
Dejaré yo de ser consejero de Estado,
Me haré campesino, o arriero.
Rey: *Probaremos.*

(II, II, 159 – 167)

“At such a time I’ll loose my daughter to him.” “To loose” es verbo alcahuete, de mamporreros.

*****

Rosencrantz y Guildernstern no supieron explorar la "luna turbulenta y peligrosa" (III, I, 4) del príncipe. Quedaba calarla arrimándolo a Ofelia.

Rey: *Mi dulce Gertrudis, dejadnos vos también,*
Que hemos mandado llamar a Hamlet en privado,
De manera que pueda aquí, como si fuera por accidente,
Toparse con Ofelia.
Su padre y yo, espías legítimos,
Nos colocaremos de forma que, viendo sin ser vistos,
Podamos juzgar francamente su encuentro
Y deducir de su comportamiento
Si es de amor o no la aflicción
Que sufre.
Reina: *Os obedezco.*
Y por tu parte, Ofelia, ojalá
Haya sido tu hermosura la causa feliz
De la locura de Hamlet; y espero que tus virtudes
Lo devuelvan a su acostumbrado ser,
Para honra de ambos.
Ofelia: *Señora, ojalá que así sea.*

(III, I, 28 – 42)

*****

Soltó, pues, Polonio a su hija. Él y el rey mirarían, a ver.

Polonio: *Ofelia, entra ahí. (…)*
(...) Lee este libro,
Que el ejercicio dará color
A tu soledad.

(III, I, 43 – 46)

*****

Hamlet estaba con lo del "*ser o no ser*" cuando oyó algo.

--…¡Calla ahora!
¡La bella Ofelia! Ninfa, acuérdate en tus oraciones
De todos mis pecados.

El príncipe se huele, quizás, que lo vigilan, y que Ofelia está allí representando la parte de la enamorada, y empieza a romperla con sus groserías, puteándola ("¡Al convento!") (III, I, 88 – 151).

*****

Se va Hamlet, y, primero Ofelia, y luego Polonio y el Rey, comentan la escena:

Ofelia: *¡Oh! ¡Una mente tan noble, trastornada!*
La lengua, la espada, los ojos del cortesano, del soldado, del estudiante,
La esperanza y la rosa de la patria,
El espejo de la moda, el molde de la forma,
Aquél a quien todos contemplaban con gusto, ¡se ha ido abajo, abajo!
Y yo, la más desgraciada y triste de todas las mujeres,
Que probé la miel de sus musicales promesas,
Veo ahora sólo el ruido desafinado
De su soberana y noble razón.
La forma y la figura, sin parangón, de su espléndida juventud
Destrozadas por el éxtasis... ¡Ay! ¡La pena y yo somos la misma cosa,
Haber visto lo que he visto, ver lo que veo!

(III, I, 152 – 163)

Rey: *¿Amor? Su pasión no se inclina hacia ese lado,*
Y lo que ha dicho, aunque carecía algo de forma,
No se parecía a la locura. Hay algo en su alma
Sobre lo cual se sienta su melancolía, empollando,
Y temo que lo que salga de ese huevo
Sea algún peligro; y, para prevenir esto
He tomado la rápida determinación
Siguiente: irá a toda prisa a Inglaterra
A demandar el tributo que se nos debe.
(…)
…¿Qué pensáis de esto?

Polonio: *Será para bien. Pero creo aún*
Que el origen y comienzo de su dolor
Ha surgido de un amor desatendido.

(III, I, 164 – 172; 177 – 180)

*****

Han representado *La ratonera*: allí ha visto el rey su fratricidio repetido. Claudio ha pedido luces. La reina también se ha estremecido:

Hamlet: *Y mi madre, decíais…*
Rosencrantz: *Ah, dice que vuestro comportamiento la ha movido*
A la confusión y a la admiración.
Hamlet: *¡Oh, qué hijo tan maravilloso, que puede dejar así, atónita, a su madre!*

(III, II, 316 – 319)

*****

Todavía, para averiguar "el origen y comienzo" de la melancolía de Hamlet (III, I, 179), arregla Polonio su "conferencia" con su madre, que él espiará. "Si ella no lo descubre, / enviadlo a Inglaterra, o confinadlo donde / vuestra prudencia mejor os aconseje" (III, I, 187 – 189). Allí, en su habitación (la llaman "the *closet* scene" [III, II, 322 y III, III, 27]), recibirá la Reina a su hijo y le meterá los dedos en la boca hasta dar en su clavo ("she'll tax him home" [III, III, 29]; "Look you lay home to him" [III, IV, 1]). Fue al revés.

Polonio se ha escondido detrás de un tapiz. Hamlet saca un espejo, para que se mire en él su madre y vea sus adentros. La Reina se asusta: "¿Qué vas a hacer? ¡No me irás a matar! / ¡Socorro, ay!" Polonio, leal, chilla: "¿Eh? ¿Qué es eso? ¡Socorro!" Hamlet desenvaina su estoque y pincha: "¿Ahora qué? ¡Una rata! Muerta por un ochavo, muerta" (III, IV, 20 – 23).

--*¡Ay de mí! ¿Qué has hecho?*
-- *No, no lo sé.*
¿Es el Rey?

(III, IV, 25 – 26)

No era el Rey, sino el padre de su novia. "Bobo desgraciado, precipitado, entrometido, adiós. / Te había tomado por uno mejor" (III, IV, 31 – 32). Dice, y luego se encoge de hombros y sigue con su predicación, riñendo a su madre. Ciento cuarenta y dos versos después se acuerda del cadáver. Se confiesa arrepentido, pero ha sido cosa que el cielo, dice, ha ordenado, con gusto, que se haga. Él sabrá responder por esa muerte. "Esto empieza mal, y cosas peores vendrán detrás" (III, IV, 174 – 181). Luego arrastra sus "tripas" (III, IV, 214) hasta las escaleras que llevan al vestíbulo (IV, III, 36 – 37).

Escena de Edmundo, el Bastardo

"Esta política, y la reverencia que guardamos a la edad, amarga nuestros mejores años, y nos mantiene separados de nuestras fortunas hasta que la vejez no nos permite disfrutarlas" (I, II, 46 - 49). El *padre* estorba. También, su hijo legítimo, que lo heredaría. El bastardo Edmundo prepara una trampa contra su hermano Edgar. Ya ha contrahecho cartas, y ahora va a armar una escena que lo incrimine. A su padre, Gloucester, le dice:

--*Si vuestro honor lo juzga apropiado, os situaré donde nos oiréis conferir sobre esto, y, mediante una seguridad auricular, tendréis satisfacción, y ello sin más dilaciones, esta misma noche.*
--*Él no puede ser ese monstruo.*

(I, II, 90 – 94)

Queda enseguida a solas Edmundo, y llega Edgar. "Ahí viene, puntual, *como la catástrofe de la comedia antigua. Mi pie* [*my cue*] exige una melancolía villana, con un suspiro como los de Tomás de Bedlam"[13] (I, II, 134 – 136). Cuenta entonces Edmundo a Edgar que ha "ofendido" (I, II, 158) en algo a su padre, y le aconseja que lo evite por ahora, y se retire a sus habitaciones, y que vaya, si sale, armado (I, II, 158 – 168). Así, las "prácticas" de Edmundo "cabalgan con facilidad" sobre las monturas de la "boba honradez" de "un padre crédulo y un hermano noble" (I, II, 177 – 180).

Ahora Edgar debe "representar" ("act") "una cuestión incierta" (II, I, 18 – 19). "My father watches" (II, I, 21). Vigilaba su padre, miraba la escena oculto. Edgar pide a su hermano que baje. Le dice que huya enseguida, que saben dónde se esconde (II, I, 21 – 22).

--*Oigo que viene mi padre…perdonadme:*
Debo, por astucia, desenvainar mi espada contra vos.
Sacad la vuestra, haced como que os defendéis, y ahora libraos. [en voz alta] *¡Rendíos, venid ante mi padre! ¡Luz, eh, aquí!* [a Edgar] *Huid, hermano, huid.* [en voz alta] *¡Antorchas, antorchas!* [a Edgar] *Adiós, entonces.* [Éntrase Edgar.]
Un poco de sangre engendrará la opinión
De mis feroces esfuerzos. [Se hace un corte en el brazo.] (II, I, 29 – 35)

[13] Llamaban Tom o'Bedlam a los mendigos que decían venir del manicomio (Bedlam), el Hospital de Belén de Londres.

Da Edmundo la alarma: "¡Padre, padre! / ¡Deteneos, deteneos! ¿Nadie me socorre?" (II, I, 36 – 37) Salen ahí Gloucester, y sus criados, "con antorchas", y Edmundo glosa la escena que acaba de dirigir y representar:

-- *Ahora, Edmundo, ¿dónde está el villano?*
--Estaba aquí, en la oscuridad, con la espada desenvainada,
Murmurando sobre malvados hechizos, conjurando a la luna
Para que fuese su auspiciosa señora.
-- *Pero ¿dónde está?*
--Mirad, señor, sangro.

(II, I, 37 – 41)

Buscaba Edgar, le dice, persuadirlo, para que asesinase, con él, a su padre (II, I, 44).

La escena que desgracia a su hermano la ha escrito Edmundo, el Bastardo, y la dirige, y hace una de las partes principales.

(En *El Rey Lear*)

Juicio simulado de las hijas malas de Lear

(En *El Rey Lear*)

El Rey Lear dirige el juicio (teatral) de sus hijas malas (III, VI, 20 – 80). Aquel criado nuevo (pero es Kent), el loco (pero es Edgar), y el Bobo formarán el tribunal. Dos sillas de tijera (III, VI, 51) representan a Regan y Goneril. La pequeña obra la cierra así: "No hagáis ruido, no hagáis ruido, echad las cortinas." La cólera, y la tristeza, lo han cansado: "Así, así, así, cenaremos por la mañana. Así, así, así" (III, VI, 81). Dice Lear, y se duerme.

“An interlude!”

(En *El Rey Lear*)

Regan y Goneril reñían por Edmundo. El Duque de Albania protestaba, dirigiéndose a Regan, su cuñada:

Albania: *En cuanto a vuestra reclamación, mi bella hermana,*
La veto en interés de mi esposa:
Ella está subcontratada con este señor,
Y yo, su marido, contradigo vuestros votos:
Si queréis casaros, cortejadme a mí,
Que mi señora está prometida.
Goneril: *¡Un interludio!*

(V, III, 85 – 90)

Interludio, o entremés, parecía a Goneril la escena.

Fingimientos de Macbeth y Lady Macbeth

"fairest show"

Macbeth recibía al Rey Duncan en su castillo, en Inverness. Era pariente suyo, y su sujeto, y, en ésta, su anfitrión: por todo ello fiaba en él su seguridad (I, VII, 12 – 14). No sabía el Rey que preparaba su asesinato. Macbeth y su esposa, por ahora, lo entretendrían "con la más amable apariencia":

--*Salgamos, y burlemos al tiempo con la más amable apariencia:*
El rostro falso debe ocultar lo que el falso corazón sabe.

(I, VII, 81 – 82)

No asistimos a esta escena, que Banquo resume: el rey dormía, y agradecía los raros placeres con que le habían obsequiado saludando a Lady Macbeth con un diamante (II, I, 12 – 17).

“And make our faces *vizards* to our hearts”

Macbeth y su tremenda esposa disimularán aún, otra vez, ésta delante de Banquo, cuya muerte buscan.

Lady Macbeth: *Venid,*
Mi buen señor, alisad vuestro rugoso aspecto:
Mostraos brillante y jovial entre nuestros huéspedes, esta noche.
Macbeth: *Así lo haré, amor, y lo mismo, os lo ruego, debéis hacer vos.*
Tened presente a Banquo:
Tratadlo como a una eminencia, tanto de palabra como con vuestros ojos;
Será una hora poco hospitalaria, pues debemos
Lavar nuestros honores en estos arroyos de halagos
Y hacer de nuestros rostros las máscaras de nuestros corazones,
Disfrazando lo que son.

(III, II, 26 – 35)

(En *Macbeth*)

“and *play* the humble host”

Ya han matado a Banquo. Y Macbeth y su mujer daban un banquete para la nata de Escocia, y de nuevo habrían de fingir:

--Nosotros nos mezclaremos con esta sociedad
Y representaremos al humilde anfitrión.

(III, IV, 3 – 4)

“…And play the humble host.” Arruinará la interpretación de Macbeth el fantasma de Banquo (III, IV).

(En *Macbeth*)

Lady Macbeth, sonámbula

Lady Macbeth, muy gastada, pasea, sonámbula, lavándose las manos maniáticamente (no puede), diciendo sus pecados. El Médico y su Camarera asisten a su representación, y sirven de Coro a la escena (V, I).

Bibliografía

- BROOKS, Harold F., ed. (1997), *A Midsummer Night's Dream* (1595-96), Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- FERRER VALLS, Teresa (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, Limited.
- JENKINS, Harold, ed., (2003), *Hamlet* (1600-01), Londres, Arden.
- MORRIS, Brian, ed. (1989), *The Taming of the Shrew* (1593-94), Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- SHAKESPEARE, William,
  - (1989), *Titus Andronicus* (1593-94). J. C. Maxwell, ed. Londres y Nueva York, Arden.
  - (1989), *The Taming of the Shrew* (1593-94), Brian Morris, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
  - (1985), *Love's Labour's Lost* (1594-95). R. W. David, ed., Londres y Nueva York, Arden.
  - (2002), *Romeo and Juliet* (1594-95), Brian Gibbons, ed., Londres, Arden.
  - (1997), *A Midsummer Night's Dream* (1595-96), Harold F. Brooks, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
  - (1998), *The Merchant of Venice* (1596 – 1597), John Russell Brown, ed., Italia, Arden.
  - (s. f.), *King Henry IV*, Part One (1597 – 1598). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1991), *King Henry IV*, Part Two (1597 – 1598). A. R. Humphreys, ed., Londres y Nueva York, Arden.
  - (s. f.), *Much Ado About Nothing* (1598 – 1599). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1986), *As You Like It* (1599-1600), Agnes Latham, ed., Londres, Methuen, Arden.
  - (2003), *Hamlet* (1600-01), Harold Jenkins, ed., Londres, Arden.
  - (1985), *The Merry Wives of Windsor* (1600 – 1601), H. J. Oliver, ed., Londres y Nueva York, Arden.
  - (1989), *Twelfth Night* (1601-02), J. M Lothian y T. W. Craik, eds., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
  - (1998), *Troilus and Cressida* (1601-02), David Bevington, ed, Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
  - (1998), *All's Well That Ends Well* (1602 – 1603), G. K. Hunter, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
  - (1965), *Measure for Measure* (1604 – 1605), J. W. Lever, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
  - (1997), *King Lear* (1605-06), R. A. Foakes, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
  - (s.f.), *Macbeth* (1605-06). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.

- (s.f.), *Timon of Athens* (1607-08). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1996), *The Winter's Tale* (1610-11), J. H. Pafford, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994), *The Tempest* (1611-12), Frank Kermode, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994), *Henry VIII* (1612-13), R. A. Foakes, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1997) *The Two Noble Kinsmen* (1613 – 1614), Lois Potter, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.

Obras básicas de referencia

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Cov.), edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de erudición crítica, 1995.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 2000.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1986.
- *Oxford English Dictionary*, 2ª ed., CD-ROM, Oxford, Oxford U. Press, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades (Aut.)*, Madrid, Gredos, ed. facsímil, 1990.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2003), *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto.